

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lukáš Křížek

Pohádkový svět Maurice Maeterlincka (od nevyhnutelné Smrti ke hledání Štěstí)

The Fairy-tale World of Maurice Maeterlinck
(from inevitable Death to the pursuit of Happiness)

Praha 2017

Vedoucí práce: doc. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce **doc. Petru Christovovi, Ph.D.**, nejen za odborné vedení, ale také za cenné rady, připomínky a konzultování tématu. Dále vedoucí brněnského archivu a knihovny Centra experimentálního divadla **Marii Kvapilové** za ochotu a zpřístupnění studijních materiálů mimo otevírací dobu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. května 2017

.....

Lukáš Křížek

Anotace:

Bakalářská práce se zaměří na ohledávání pohádkových motivů v díle Maurice Maeterlincka, a to především skrze jeho nejslavnější drama *Modrý pták* (*L'Oiseau Bleu*). Sledování autorovy cesty od nevyhnutelné Smrti až ke hledání Štěstí nejenže bude odhalovat osobně umělecké vnímání světa, ale nabídne také možnost rozdílných interpretací. Jak lze z příběhu pro dospělé vytvořit látku pro děti bude nazíráno prizmatem vybraných adaptací a inscenací. Vzhledem ke zvolenému textu a jeho konkrétnímu zpracování se práce dotkne i současného stavu divadla pro děti a mládež.

Klíčová slova:

Maurice Maeterlinck, František Pavlíček, Juraj Bindzár, Vladimír Morávek, Štěpán Pácl, divadlo, drama, pohádka, pohádkové drama, rozhlas, adaptace, interpretace, děti, mládež

Annotation:

This Bachelor's thesis focuses on an examination of fairy-tale motifs in the works of Maurice Maeterlinck, especially through his well-known play *The Blue Bird* (*L'Oiseau Bleu*). The observation of his path from the inevitable Death to the pursuit of Happiness will not only reveal his individual artistic view of the world, but it will also offer various forms of interpretation. The ways of transformation from the story for adults to the subject for children will be seen in the light of the chosen adaptations and theatre productions. Due to the problematic nature of this particular text and its productions, this thesis will also consider the current state of the theatre for children and youth.

Keywords:

Maurice Maeterlinck, Frantisek Pavlicek, Juraj Bindzar, Vladimir Moravek, Stepan Pacl, theatre, drama, fairy-tale, fairy-tale drama, radio, adaptation, interpretation, kids, youth

OBSAH

ÚVOD.....	7
MAURICE MAETERLINCK	9
DIVADLO MAURICE MAETERLINCKA	13
HRA SMRTI A LÁSKY	14
Princezna Maleina	14
Vetřelkyně	16
Slepci	17
Sedm princezen	17
Pelléas a Melisanda	18
Alladina a Palomid	20
Vnitro / Nitro	21
Smrt Tintagilova.....	21
Aglavena a Selysetta.....	22
CESTOU KE ŠTĚSTÍ.....	23
Ariana a Modrovous	24
Sestra Beatrice	25
Monna Vanna	26
Joyzella	27
Zázrak sv. Antonína.....	27
Stilmondský starosta.....	28
(NE)ZNÁMÝ EPILOG	29
Maeterlinckovo pohádkové drama	30
SKROMNÁ HŘÍČKA: MODRÝ PTÁK	33
Smířlivá pohádka	43
Ztracená mládež	50
Maeterlinck pro celou rodinu	55
ZÁVĚR	62
SEZNAM LITERATURY.....	67

ÚVOD

Maurice Maeterlinck je významnou osobností literárního a divadelního světa druhé poloviny devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Osobností, o které bylo mnoho napsáno. Psalo se o něm jako o velkém člověku, jedinečném autorovi a jeho díla byla pochvalně i kriticky podrobena zrakům doby „včerejší“ i té „dnešní“. Cílem bakalářské práce není Maurice Maeterlinck, jeho život a dílo. Není jím ani podrobná analýza, či snad obsáhlý komentář těchto zmíněných. Práce si klade za cíl nahlédnout autora z hlediska potenciálního odkazu divákovi, pro kterého nepsal. Divákovi dětskému a současně divákovi mladistvému. Je-li možné z Maeterlinckova hloubavě snového světa vytvořit svět *pohádkový*, odhalí především jeho nejslavnější drama **Modrý pták** (*L'Oiseau Bleu*, 1908).

V kapitole nazvané jednoduše **Maurice Maeterlinck**, symbolicky a příznačně podle článku¹ Octava Mirbeaua, v krátkosti autora představím, což bude nezbytným úvodem k východisku celé práce. Tím se zabývá následující kapitola **Divadlo Maurice Maeterlincka**, která se věnuje jeho dramatické tvorbě. Záměrně jsou vynechány eseje, básně a další spisy, protože by práci rozšiřovaly a do jisté míry komplikovaly. Formou spíše „dramaturgických komentářů“, nežli detailních rozborů, je výhodné chronologicky představit autorovo dílo, aby se v jeho kontextu snadněji pracovalo a orientovalo mezi případnými odkazy. Seznámení se všemi do češtiny přeloženými hrami, se zmíněním těch ostatních, odhalí proměny tvorby, smýšlení a Maeterlinckův nezaměnitelný rukopis. Představí autorovy záměry, narativní, scénické i jazykové prostředky a osobně umělecké hledání, jež se jako zrcadlo Duše, skrze které se Maeterlinck snaží prohlédnout, tříští mezi Smrtí a Láskou, těmi věčnými soupeři, kteří připraví cestu přichozímu Štěstí.

Cesta (ne)pohádkovým ovzduším nabídne otázky spojené s vhodností dramatu pro naše cílové publikum, které budu konkretizovat v případě *Modrého ptáka*, jemuž je věnována třetí a zásadní kapitola **Skromná hříčka: Modrý pták**. Jak lze z příběhu pro dospělé vytvořit látku pro děti a mládež bude nazíráno prizmatem vybraných adaptací a inscenací.

¹ CHRISTOV, Petr. *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014, s. 125.

Vztahovat k mladému divákovi a úskalím práce s „nedětskou“ předlohou se budu nejprve skrze adaptaci Františka Pavlíčka ***Modrý pták*** (ČRo 2, režie Jiří Horčíčka, 1989) ve srovnání s úpravou Juraje Bindzára ***Cesta za modrým ptákem, dlouhá, předlouhá, nekonečná*** (1974). Další inscenací bude ***Velice Modrý pták*** Divadla Husa na provázku (režie Vladimír Morávek, 2007) a poslední, dosud nejnovější, pražský ***Modrý pták*** z Národního divadla (režie Štěpán Pácl, 2015).

V závěru se pokusím problematiku shrnout a zobecnit. Pohádkové drama, které budu v průběhu práce též charakterizovat, sice není určeno přímo dětem, ale je možné s ním pracovat jakožto s živým a bohatým materiálem. Okrajově se dotknu současného stavu divadla pro děti a mládež, které se přestává bát tabuizovaných témat (v tomto případě je jím smrt) a více či méně o nich otevřeně pojednává, neboť již nebere mladého recipienta jako *naivní nechápavé dítě*.

MAURICE MAETERLINCK

29. srpna 1862 – 6. května 1949

Maurice Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck se narodil na sklonku srpna 1862 v Gentu a se životem se rozloučil v květnu 1949 na záměčku v Nice, kde mu jeho „Vetřelkyní“² byla srdeční příhoda. Ukončila poměrně dlouhý život, který prakticky už od svých třiatdvaceti let Maeterlinck zasvětil umění a literatuře. Stal se význačným vlámským francouzsky píšícím básníkem, dramatikem, esejistou a předním představitelem frankofonního symbolistického divadla.

V době, kdy Evropou bouří nové myšlenky – kritické i tvůrčí, starý romantismus přerodí se v „nový“ a uvědomělejší, obohacen o nastupující naturalismus a symbolismus, získává Maeterlinck od svých kolegů, obdivovatelů i kritiků přívlastky, jimž se skromně brání. Spisovatel Camille Lemmonier ho nazývá „mlčenlivým pozorovatelem“³, znalec jeho díla Paul Gorceix mluví o něm jakožto o „ikonoklastovi“⁴. Pro literárního a divadelního kritika Václava Tilleho je mystikem, jemuž „*theoretické předpokládání věčných sil a ,onoho světa‘, z něhož se projevují ve světě viditelném, nestačí*“⁵ a první česká překladatelka jeho her a blízká přítelkyně Marie Kalašová o něm hovoří jako o „*realistovi neviditelných realit*“⁶ a ryze uměleckém poetovi. Maeterlincka určitým způsobem utvářelo, dotvářelo a ovlivňovalo prostředí, ve kterém se pohyboval. A především lidé se kterými se setkal. Od každého vezme si kousek, a přesto zůstane svůj. Přetvoří vědomou inspiraci a přiznaný vliv ve vlastní, plnohodnotné myšlenky.

Školní léta tráví s belgickými básníky Georgesem Rodenbachem a Émilem Verhaerenem. Později na jezuitské koleji, kde se začne zajímat o Boha a mystické téma smrti, se seznamuje s Charlesem van Lerberghem a Grégoirem Le Royem. V přátelském prostředí setkává se dále například s Quillardem, Mallarméem nebo se starším Villiersem de l'Isle Adamem, ke kterému vždy vzhlížel.

² Odkaz na jednu z jeho prvotin, kde „Vetřelkyně“ znamená Smrt. [*Vetřelkyně/L'Intruse*, 1890]

³ CHRISTOV, 2014, s. 120.

⁴ TAMTÉŽ, s. 139.

⁵ TILLE, Václav. *Maurice Maeterlinck: Analytická studie*. Praha: J. Otto, 1910, s. 97.

⁶ MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas a Melisanda*. Praha: J. Otto, 1899, s. 9.

Myšlenkově je ovlivněn Ruysbroeckem, Emersonem a Novalisem. Prvého myslitele považuje za „nejdokonalejší vtělení mystické víry“⁷ a obdivuje ho pro básnické zanícení směrem k duši. U druhého nalézá „hluboký význam všednosti“⁸, se kterým si zároveň propůjčuje jeho „výklad o vzájemném styku lidí na základě onoho tajemného vnitřního, neovědomělého života, jenž je podstatou a pramenem vnějšího ovědoměle se projevujícího lidského žití“⁹. Novalis dopomáhá mu zase k představě o „vnitřním hlubokém životě lidské duše“¹⁰. Vše je pro Maurice Maeterlincka nesmírně důležité, jakožto základní východiska nejen pro jeho tvorbu, ale – a to hlavně – pro vlastní filozofii, která se v ní bude silně odrážet.

Kromě autorů a přátel, kteří ho osobně nebo skrze své řádky formovali, byla také kritika tím, co ho posouvalo dál v uvažování o vlastní tvorbě. Pochvalně píše o něm už Rodenbach a později právě Mirbeau, jehož článek vynese jej až na pomyslný literární Olymp. Nicméně, přes všechnu citlivě uměleckou chválu a slávu, kterou si Maeterlinck hned zkraje vydobyl v symbolistním světě tehdejší Francie, zůstává sebekritický a nohama pevně na zemi. Sebereflexe mu vydrží i po další dlouhá léta, kdy se bude uvědoměle vyjadřovat ke svým starším kusům. Už Mirbeauovi na jeho vzletné řádky odpisuje: „**Mýlíte se, když mě považujete za velkého básníka. Jsem pouhé tápající dítě.**“¹¹ Tuto Maeterlinckovu odpověď mějme na paměti, neboť vystihuje jeho budoucí cesty.

Nic ale Maeterlincka nepředstavuje tolik, jako samotná tvorba. Stejně tak osobitý jazyk, který můžeme různorodě interpretovat. Nemusí být však otevřený a přístupný všem, je možné k němu přistupovat stejně kriticky jako pochvalně. Nežli na Maeterlincka začneme nahlížet odlišnou optikou (směrem k našemu cílovému publiku – dětem a mládeži), je nasnadě zmínit cíl, který si sám Maeterlinck určil (*Básníková zpověď/Confession de poète*, 1890) a jímž prozíravě charakterizuje veškerou svou tvorbu a její (nejen symbolistní) estetiku.

⁷ TILLE, 1910, s. 44.

⁸ TAMTÉŽ, s. 63.

⁹ TAMTÉŽ, s. 58.

¹⁰ TAMTÉŽ, s. 65.

¹¹ CHRISTOV, 2014, s. 130.

„Chtěl bych prostudovat vše, co je v lidském životě nevyslovitelné, vše, co nelze vyjádřit ani v životě, ani ve smrti, vše, co se snaží promlouvat k srdci. Chtěl bych se zabývat pudem, instinktem, který vábí za světlem, předtuchami, nevysvětlitelnými, přehlíženými či vyhaslými schopnostmi a poznáními, bezděčnými pohyby, divy smrti, tajemstvími spánku, v němž je nám, navzdory silnému vlivu denních zážitků, dáno tu a tam zahlédnout záblesky tajemné, pravé, původní bytosti, z níž pocházejí všechny neznámé síly naší duše...“¹²

V této práci bude zároveň potřeba přetvořit si autora, který hledal, na „dítě“, které objevuje. Nahlédnout ho právě jako (dospělé) „tápající dítě“. Ve svém do jisté míry dětinském pohledu a s „dětskou“ zvědavostí a zvědavostí, snažil se objevovat neobjevitelné a popisovat nepopsatelné. Maeterlinck po celý život hledá a touží po vítězství Lásky nad Smrtí. **„Dobra“ nad „Zlem“**. Vytváří si pomyslný „život naruby“ – od konce k počátku – v němž bude bloudit, hledat a nalézat. Začíná u smrti, aby skrze poznávání lásky mohl dospět k vysněnému štěstí, jímž mu není pouze znovunalezená víra, ale i nekonečná láska, která se úzce váže k ženě jako takové. K ženě, mateřské lásce a svého vrcholu dosahuje v Panně Marii. Důležitost ženských postav je u Maeterlincka nepopíratelná. Pokud by se dal vytvořit řetězec slov/pojmů/významů, mohl by ve své obecnosti i metaforičnosti vypadat nějak takto: **Žena – Matka – (Smrt / Štěstěna) – Světlo**.

Maeterlinck je autorem výjevů, atmosféry, okamžiku. Momentu tak silného, že ho může prožívat *jen* „dětská duše“. Vzbuzuje emoce, se kterými se každý vyrovnává po svém. Objevuje nejniternější touhy a neznáma, které odhaluje sugestivním slovem a děsivě tajuplnými, na děj místy vyprázdněnými, příběhy.

Píše o nitru, duši, srdci i slepotě, odkud lze v té nejzákladnější myšlence, nezávisle na kontextu, dospět až k těmto slovům: *„Tohle je mé tajemství. Je velmi jednoduché. Vidíme dobře jen srdcem. **Důležité je to, co je pro oči neviditelné.**“*¹³ Slově, která v roce 1943 píše Antoine de Saint-Exupéry, jehož *Malý princ* nabízí stejnou ponoukavou otázku jako *Modrý pták*. **Je to látka pro děti?**

¹² CHRISTOV, 2014, s. 140.

¹³ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Malý princ*. Praha: Fortuna Libri, 2015, s. 74.

Dítě vnímá a vidí jinak než dospělý. Nepotřebuje dovysvětlovat určité metafory ani alegorické obrazy – na to má vlastní fantazii. Dítě dokáže prožít mnohem „ryzejší“ a „nitřnější“ emoci nežli dospělý, jehož „výkřikům srdce“ brání racionalita. Dítě ví, co je láska a co smrt. Chce se učit, chce objevovat, chce se bát. Nemusí porozumět slovům, ale může – klidně po svém – porozumět obrazům. A takový je – možná – *pohádkový* svět Maurice Maeterlincka. Jeho vlastní, v němž sám zápasí se všemi silami, i ten, který nabízí dospělým i mladším.

DIVADLO MAURICE MAETERLINCKA

Maeterlinckovu dramatickou tvorbu jsem rozdělil do tří období, kde první symbolizuje osobní i uměleckou hru se smrtí a láskou. Druhé odráží výrazný zlom v optimističtější nahlížení světa a zároveň je „přímou“ cestou ke hledání štěstí, kterým je v tomto případě *Modrý pták*. Můžeme zde zpozorovat „jinačího“ a „odlišnějšího“ Maeterlincka (uvozovky užívám proto, že se autor sám sobě nikdy nezpronevěřil a proměna vychází z jeho uměleckých potřeb). Třetím obdobím je období, jež mělo navazovat na úspěchy *Modrého ptáka*. Doba po roce 1908, kdy přišla autorská odmlka a poté *Stilmondský starosta*¹⁴, kterého jsem, vzhledem k dostupnému překladu, zařadil už na konec období druhého. S odmlkou je to ale „složitější“ a proto se v posledním období vrátím do dekády mezi *Modrým ptákem* a *Stilmondským starostou*, se silně nábožensky laděnou hrou *Máří Magdaléna* (1913¹⁵). Pro zajímavost zmíním další tři hry a načrtnu zbylé střípky, které dosud nebyly přeloženy do češtiny. Maeterlinck se od roku 1918 pokusil ještě o téměř desítku dalších dramát. Jeho „konec“, jako dramatika, datujeme už k roku 1935.

Do světa divadla vstupuje Maeterlinck s *Princeznou Maleinou* (1889), která je hlavní příčinou Mirbeauova článku a objevení vlámského autora světa. Maeterlinck však píše mnohem dříve, už za dob svých studií. Verše, satirické komedie a povídky. Mezi tvůrčí zárodky patří povídka *Vraždění nevinátek* (*Le massacre des innocents*, 1885) a sbírka básní *Skleníky* (*Serres chaudes*, 1889). Na prvotinách nás může zajímat, že ve *Vraždění nevinátek* jde o děj s biblickou osnovou, kde se autor soustředí na vnějškovost – vytváří obraz. V naturalisticky nelítostném popisu a bez vyjádření sympatií či antipatií k tomu, co se v příběhu odehrává. Začít autorskou dráhu povídkou, v níž jezdci pobijí dvě stě dětí je děsivě přiléhavé. Vliv Bible pokračuje i ve *Sklenících*, které se zabývají cestou do nitra člověka. Maeterlinck vše maluje, ale neprožívá. V obou případech, vytváří si viditelně půdu pro budoucí psaní. Kromě zmíněných vlivů je potřeba dodat, že se Maeterlinck zajímal také o přírodní vědy a nechával se přírodou inspirovat. Důkazem jsou květnaté scénické poznámky a popisy, vycházející z přírodních jevů nebo pozdní eseje o životě včel a květin.

¹⁴ Na obálce překladu Marie Kalašové chybně rok 1917. Tiskem u nás v roce 1926.

¹⁵ Shodné s rokem premiéry. Mylně uváděno, že hra vznikla 1908/10. Tiskem až v roce 1922.

Maeterlinckova témata a motivy se postupně objevují, mizejí, navracejí, prolínají a vzájemně kontrastují. Na úvod lze vytvořit pracovní „klíčová slova“, která jako stříbrná nit života protkávají všechny hry a svazují je do svazku Maeterlinckova/čtenářova/divákova poznání. V případech, kde uvádím velká písmena, jde o záměr a posílení významu.

Smrt; Osud; Láska; Štěstí; Víra; Život; Duše/Nitro; Neznámo; Žena; stáří; rodina; mlčení; nemoc; spánek; slepota a magie čísel ***tři, sedm a dvanáct***.

HRA SMRTI A LÁSKY

Inspirován znalostí antických básníků, středověkých moralit a mystérií, Shakespeara i Racina, píše Maeterlinck první hry. „*A tento Maurice Maeterlinck nás obdařil nejgeniálnějším současným dílem [...] jež převyšuje – mohu-li to vůbec vyslovit – svou krásou i to nejkrásnější ze Shakespeara.*“¹⁶ tvrdí Mirbeau. Pokud Shakespeare v *Romeovi a Julii* (1595/96) vytvořil jazyk lásky, Maeterlinck v *Princezně Maleině* (*La princesse Maleine*, 1889) vynalezl jazyk smrti.

Princezna Maleina

Sám název napovídá, že by mohlo jít o pohádku, ale není tomu úplně tak. Příběh dramatu je inspirován a vystaven na půdorysu pohádky bratří Grimmů *Jungfrau Maleen*, ovšem s několika ozvuky shakespearovských postav. Královna Anna bude připomínat lady Macbeth, král Hjalmar ve svém šílenství krále Leara, princ Hjalmar může mít společné znaky s Hamletem. Stejně tak symbolicky prokletý kraj Ysselmonde bude vzdáleně připomínat osudovost Elsinoru. Vše je zde patrné, ale Maeterlinckův neotřelý jazyk, podléhající dekadentním obrazům, přetváří doposud známou tragiku v něco zcela nového. „*Ve své Princezně nevidím nic jiného než Shakespeara, Edgara Poea, vliv svého přítele Van Lerbergha*“¹⁷, píše autor o svém prvním dramatu a má (částečně) pravdu.

¹⁶ CHRISTOV, 2014, s. 126.

¹⁷ TAMTÉŽ, s. 129.

Nicméně úsilí, se kterým až přehnaně vytváří tíživou atmosféru, ho usvědčuje z vytvoření jednoznačně osobitého stylu. Rozpoznatelného nezávisle na inspiračních zdrojích či „vypůjčených“ a dále přetvořených pasážích.

Děj *Princezny Maleiny* není složitý. Jednomu království vládne král Hjalmar a druhému král Marcell. Ti se při zasnubách Maleiny (Marcellova dcera) a prince Hjalmara dají do urážlivého sporu, který končí válkou. Maleina se svou Kojnou je uvězněna ve věži, odkud později prchnou. Prince Hjalmara, v domnění, že Maleina *snad* zahynula, čeká sňatek s Uglyanou. Ta je dcerou královny Anny, která – jakožto *zlo* a *nemoc* na Ysselmondu – ovládá *stárnoucího* krále. Cesty osudu zařídí, aby se Maleina setkala s princem. Když se o všem dozví Anna, vyžádá si od lékaře jed a počínají se velké intriky a úklady. Polomrtvou Maleinu musí nakonec usmrtit sama, s přihlížením *nemocného* a *šilícího* krále. Maleina, smýkána po podlaze, je uškrcena. Princ po „shakespearovsku“ zabije dýkou Annu a poté sebe. Když je tohle „zlo“ z Ysselmondu odstraněno, může král Hjalmar společně s Kojnou vyjít vstříc novým, *dětinským* a bezstarostným zítřkům.

Drama v sobě koncentruje veškerou později známou „maeterlinckovitost“. Atmosféru autor buduje opakováním slov, exklamací, expresivními popisy. Nic nechybí – král a jeho horečnaté vidiny, symboličtí havrani, prudký vítr, odbíjející hodiny. Kojná s Maleinou potkávají v lese *tři* chudé. Za Maleinou přijde *sedm* řeholnic. Postavy Blázna a malého královna hocha Allana¹⁸ podporují všeobecné šílenství. Na zdi visí koberec s vyobrazením „Vraždění nevinů“. Maleina střídá šaty nevinně bílé za sametově černé a když umírá, je u ní velký černý pes Pluto¹⁹. Bouře, pohyb záclon, smuteční vrba a litanie řeholnic. Vše sem Maeterlinck vpasuje, aby byl jeho **výjev zkázy** úplný. Vytváří si také jednu ze svých „typických“ postav. V tomto případě Uglyanu – někoho za dveřmi, *nemocného*, ke kterému se nesmí a se kterým se nikdy nesetkáme, ale hovoří se o něm. Závěr Maeterlinckovy „pohádkové“ tragédie silně připomíná, ale v této době teprve pouze předznamenává, jeho budoucí hry o smrti.

¹⁸ Efektivní využití dětské postavy, bez které by se příběh obešel, ale postrádal by mnoho ze své atmosféry, kterou Allan svým konáním umocňuje nebo přímo spouští. Jméno Allan také nebude zvoleno náhodou. Psychologická hororovost jasně odkazuje právě k Edgaru Allanu Poeovi.

¹⁹ Opět ne náhodou – Pluto byl římský bůh podsvětí. Protějškem k řeckému Hádrovi.

Vztáhneme-li *Maleinu* k dětskému, či spíše mladistvému divákovi, nejeví se jako příliš vhodná látka. A to hlavně díky náročnosti a zdoluhavosti slova. Nicméně tento hororový „Grimm-Shakespeare“, ale hlavně Maeterlinck, by se jistě dal, při vhodné dramaturgicko-režijní úpravě, hrát pro mládež. Dovolím si ještě pokusitelsky podotknout, že titulní postavě, princezně Maleině, je patnáct let.

Vetřelkyně

Jazyk smrti a zkázy, který si Maeterlinck vytvořil v *Princezně Maleině*, přenáší do symbolistního obrazu *Vetřelkyně (L'Intruse)*²⁰ z roku 1890, aby ho zde etabloval. *Vetřelkyně* je první z her o smrti, statickým dramatem, které se ze své podstaty zabývá příchodem smrti. Inspirace vychází z balady anglického básníka a malíře Danta Gabriela Rossettiho *Sestra Helena*. Sugestivní jednoaktovku, o temných stránkách lidského bytí, věnoval Maeterlinck Edmondu Picardovi.

Vetřelkyně je prakticky bez děje. Vychází ze všední tragédie v rodině a ohledává kruciólní střet člověka se smrtí, podobně jako středověké morality. Tille se domnívá, že Maeterlinck vycházel z nehybnosti Aischylových *Choefor*²¹, kdy „z modliteb stále se hromadících kolem hrobu Agamemnonova náhle vyšlehne vražda jako blesk“²². Rodina v domě – slepý stařec, který příchod *Vetřelkyně* tuší, racionální otec se strýcem a tři dcery, které se pohybují spolu – vyčkává příchodu řádové sestry. Za dveřmi prvního pokoje je porodem vyčerpaná matka a za dveřmi druhého dítě, které doposud nezaplakalo. Jedinou situaci vyplňuje Maeterlinck dialogy o vjemech starce, které jsou v rozporu s těmi otcovými i strýcovými. Dcery náladu dědečka přejímají a snaží se ho uklidnit.

Obsahem hry je onen netušený i tušený příchod *Dámy s kosou*. Neustále je nabízena otázka, kdo je vlastně *slepý*. Cypřišový lesík, slavíci přestali zpívat, labutě jsou vystrašené, pes schoulený v boudě. Zvedl se vítr a hodiny odbíjejí půlnoc. A když „kdosi“ ve spěchu vstane od stolu, ozve se hlasitý pláč dítěte. V tentýž okamžik oznamuje (gestem) příchodí řádová sestra, že matka zemřela. Jeden život tak vystřídal druhý.

²⁰ V časopise *La Wallonie* původně pod názvem *Příchod/L'Approche*.

²¹ *Choéforoi/Oběť na hrobě*. Druhá část Aischylovy trilogie *Oresteia*, 458 př. n. l.

²² TILLE, 1910, s. 123.

Slepci

Slepci jsou druhou jednoaktovkou, napsanou téhož roku jako *Vetřelkyně*. „*Hra tato jeví stejnou zálibu v groteskní příšernosti, v hmatavé symbolice a v zevním scénickém účinku jako Vetřelkyně*“²³, popisuje výstižně Tille a je proto zřejmé, že obě hry nejsou pro nedospělého recipienta. Nejde ani tak o téma, jako o ryze symbolistní, imaginativní formu s přesahem – slovní, zvukové i obrazové kontexty a důraz na jedinou situaci s drásavou popisností.

Na ostrově u moře, poblíž prastarého severského lesa, ocitá se *dvanáct* slepců. *Tři* z nich jsou slepí od narození, *tři* jsou staré modlící se ženy, jeden stařec a *velmi* stará žena, mladá-krásná žena, jedna poblázněná se svým dítětem a dva docela obyčejní. Znovu statická situace, v níž sledujeme příběhy Slepců a jejich bezradné, strachem podnícené zjišťování, kde jsou a kde je jejich Kněz. Ten sedí od úplného začátku uprostřed scény, na balvanu, mrtev. Maeterlinck tady utváří své téma *slepoty*, které je pro něj stejně důležité jako *nemoc* nebo *stáří*. Nevnímá je pouze jako fyzické indispozice, ale využívá je ve všech konotacích vlastní filozofie. Slovo působí zde ještě tragičtěji nežli u předchozí *Vetřelkyně*.

Vidět znamená *milovat*. Absolutní bezmoc Slepců vrcholí, poblázněná žena si mne oči, ostatní se snaží *slyšet* okolí na ostrově, který je nekonečnem a v dále probleskuje maják jako pomyslná naděje. Mladá žena si vplétá asfodel, květinu smrti, do vlasů. Černý pes odhaluje Kněze. Sněží. Ozývají se kroky. „Někdo“ cizí se blíží. Maeterlinckova druhá evokace všudypřítomné smrti v tomto hlubokém mysteriu je završena. A dítě, které vidí, dá se do zoufalého pláče.

Sedm princezen

Sedm princezen (*Les sept princesses*, 1891) se blíží k mezníkům smrti a lásky. Moci lásky ale Maeterlinck ještě nedůvěřuje natolik, aby se stala vítěznou silou. Pohádková inspirace bratří Grimmů *Šípková Růženka* zde v závoji mezi životem vnitřním a vnějším, však nekončí šťastně. Tam, kde má nastat polibek a krásné probuzení čeká nevyhnutelná smrt.

²³ TILLE, 1910, s. 129.

Sedm princezen, sedm mramorových schodů, tajemná komnata, květiny, les, labutě, vlasy na podlaze – nic, co bychom už neočekávali. Za starým králem a královnou, kteří hlídají sedm let spící princezny, přijíždí princ Marcell²⁴, jehož láska vzniká v souvislosti rodiny. Král s královnou jsou mu dědečkem a babičkou, o princeznách mluví jako o sestřenkách. Ve stylizovaných rozmluvách dozvídáme se o princeznách, které mají strach z temnot a od úmrtí rodičů hledají slunce. To vše pod pohružkou, že se nemá mluvit o spících. Kvůli Voršile začíná posléze souboj nehybnosti a nutnosti. Splnit přání princezen a neprobouzet je, anebo konat. Marcell nakonec vstupuje do „světa za závojem“. Mystika výjevu je pro Maeterlincka charakteristická, stejně jako popis postavami zvenčí, zajímajících se, co se děje „tam dál“. Všechny Maeterlinckovy postavy, které o něčem vypráví nebo popisují, co vidí, lámou se principiálně mezi symbolistní tradicí a funkcí poslů v antickém světě. Autor zde dokonce využívá i sbor námoníků, se kterým Marcell připlul a který ho postupně opouští se vzdalujícími se zpěvy: „Atlantické moře! Atlantické moře! Již se nevrátíme! Již se nevrátíme!“²⁵ Stejně jako se ze sedmého schodu nevrátí Voršila, ačkoliv ostatní – Jenofefa, Helena, Christabella, Madlena, Klára a Klaribella – se při vstupu Marcella okamžitě probouzejí.

O vhodnosti pro mladého diváka nemůže být řeč, neboť děj opět ustupuje a vyniká obraz obcházející smrti. Zdánlivá *pohádkovitost* vytrácí se v atmosféře světla a stínu, kde snový svět – ve dvou alegorických plánech – šálí naše smysly. Všemocná smrt zase bere, nevysvětluje, nedořikává. Stejně jako sám Maeterlinck.

Pelléas a Melisanda

Pelléas a Melisanda (Pelléas et Melisande, 1892), podobně jako Sedm princezen, přejímá ovzduší a variuje náladu Princezny Maleiny. Setrvává vliv pohádek a vrací se vliv alžbětinských básníků. Překlada Marie Kalašové předchází její studie, kde mj. cituje Maeterlincka: „Nikoli v dějstvech, nýbrž v slovech jsou obsaženy krása a velkolepost krásných a velkolepých tragédií.“²⁶

²⁴ Záměrně využito jméno postavy z *Princezny Maleiny*, objeví se i ve hře následující.

²⁵ MAETERLINCK, Maurice. *Sedm princezen; Větrkyně*. Praha: K. Neumannová, 1910, s. 15.

²⁶ MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas a Melisanda*. Praha: J. Otto, 1899, s. 5.

Podle tohoto vzoru je psána hra tragické lásky, milostného trojúhelníku Goloda²⁷, Melisandy a Pelléa. Maleinin Ysselmond vystřídá stejně tajemná krajina Allemondu, kde se odkryje autorův „lidštější“ mysticismus.

Golod při lovu nalezne Melisandu, kterou pojme za ženu, aniž by o ní cokoliv věděl. Po půl roce posílá vzkaz bratru Pelléovi, aby mu na zprávu pomohl připravit *starého* otce Arkela. Skrze Arkela, podobně jako v případě dědečka ve *Vetřelkyni* nebo nejstaršího slepce ve *Slepcích*, reprodukuje Maeterlinck životní i filozofické názory. V dialogu s *Jenoféfou*, říká Arkel příznačně: „**Jsem tak star, ale přec ani jedinkrát nenazřel jsem jasně do vlastního nitra; jak mohl bych souditi o tom, co činí jiní.**“²⁸ V závěru hry se obrací k víře: „*Kdybych byl Bohem, slitoval bych se nad srdcem lidským...*“²⁹

Pelléas se musí rozhodnout, pomůže-li bratrovi nebo se vydá za *nemocným* přítelem *Marcellem*. Přesvědčen králem zůstává a to se mu stává, jak později sám komentuje, osudným. U *studánky slepých*, v čase *půlnočním*, zamiluje se do Melisandy. Důležitou postavou je, podobně jako v *Maleině* Allan, Golodův syn Yniold. Tráví čas s Pelléem i Melisandou a později se stává otcovým „kukátkem“ do jejich vztahu. Často je viděl, jak spolu pláčou a hledí do světla. Na vlnách mrtvých vod, zhoršuje se situace milostného trojúhelníku, ale zlepšuje se zdraví starého Arkela. Když žárlivý Golod odhalí mileneckou lásku, prokleje bratra mečem a prchnuvší Melisandu, jako šílený přízrak, pronásleduje do lesů. Vír vášní a nevědomosti dovede nás k umírající Melisandě, o níž lékař tvrdí, že na svět přišla *bez účelu* a umírá *bez důvodu*. Golod se snaží dojít odpuštění žádostí, aby přiznala hřích s Pelléem. Melisanda umírá s pravdou na rtech a zanechává po sobě holčičku. Dítě je „náhražkou“ za život, o kterém *vše* zůstává skryto. Moudrý Arkel navzdory osudu, nezdravému prostředí a nešťastné lásce, překonává nemoc.

Jedna z delších Maeterlinckových her, kde smrt pomalu začíná svůj boj s láskou. Mezi city objevuje se láska obnažená, nejhůře popsatelná. Začíná u Melisandiných vlasů a končí u žárlivosti Goloda, podobna žárlivosti Othellově³⁰.

²⁷ V jiných prepisech jména Golaud. Golod vychází z překladu Marie Kalašové.

²⁸ MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas a Melisanda*. Praha: J. Otto, 1899, s. 25.

²⁹ TAMTÉŽ, s. 86.

³⁰ William Shakespeare: *Othello, mouřenín benátský/Othello, The Moor of Venice*, 1603.

Alladina a Palomid

Šesté Maeterlinckovo drama *Alladina a Palomid* (*Alladine et Palomides*, 1894) je první ze tří krátkých her, která získá podtitul „loutkové drama“. Druhou je *Smrt Tintagilova* (1894) a třetí *Vnitro/Nitro*³¹ (1894). Nicméně, texty autor neprezentuje jako striktní loutkohru, ani je nezamýšlí pro divadlo tohoto typu. V drobných vyprávěnkách se totiž „snaží evokovat principy samotné loutkovitosti, odkazovat se k podstatě bytostí ovládaných někým či něčím jiným – podobně, jako je lidské bytí ovládáno vyššími silami osudu nebo existenciální nutností“³².

Drama sice nepodléhá předchozím vlivům, ale je proměněným extraktem *Maleiny*, kde král Ablamor bude „navazovat“ na krále Hjalмара. Autor stejně jako v *Pelléovi a Melisandě* vytváří milostný trojúhelník, ovšem na odlišném principu. „Optimističtější“ vyprávění příběhu lásky, oběti a odříkání je věnováno Camillu Mauclairovi. O vhodnosti pro naše cílové publikum není třeba psát. Podobně jako u následujících her, které zůstávají *jen* dalším odhalujícím výjevem pro dospělé.

Král Ablamor se sklání nad spící Alladinou. Na hrad přijíždí Palomid, snoubenec jeho dcery Astoleny. Tu má sňatkem zachránit, neboť předchozích *sedm* dcer zemřelo. Budoucí lásce Alladiny a Palomida nevěstí nic dobrého znamení, kdy její *beránek*, poplašen Palomidovým koněm, uklouzne na mostě a padá do propasti. Schéma hry se podobá předchozímu milostnému trojúhelníku, ale s tím rozdílem, že místo Goloda sleduje situaci postupně šílicí (žárlivý) Ablamor a trojúhelník o sobě vzájemně ví. Palomid se přiznává Astoleně, že miluje Alladinu, přičemž si vyslovují lásku mnohem silnější. Hra, v níž slova nic neznamenají, to až objetí, která jsou skutečným dotekem duší. Astolena v oběti „vyšší lásky“ pomáhá při útěku milenců. Ablamor však po *tři* noci obchází chodby hradu a na *tři* zlaté klíče zamyká Alladinu do komnaty, odkud ji vysvobodí Palomid. Ablamor milencům hraně odpouští, aby je mohl zajmout a uvěznit. Scény ve vězení připomínají scény *Maleiny* a *Chůvy* ve věži – příroda, paprsky světla, atd. Když sem začne pronikat slunce, milenci před světlem ustupují, až se zřítí do podzemí pod skálou – na dno černé vody, kde skončil i beránek.

³¹ *Vnitro* z překladu Marie Kalašové (1896) a *Nitro* z překladu Petra Christova (2014).

³² CHRISTOV, 2014, s. 153.

Astolena a Palomidovy sestry, které na něj před jeho příjezdem čekali *tři* dny, je v otrávené vodě nacházejí v pevném objetí. Živé, ale nic nečinící pro to, aby se zachránili. Závěr je silně maeterlinckovský. Zatímco šílící Ablamor uprchl z hradu, zbylí se strachují o nemocné, před dveřmi do jejich pokojů, kam nesmí. Milenci blouzní, volají na sebe. Ze dveří vycházejí ošetřovatelky a oznamují smrt. Astolena a Palomidovy sestry se nahnou do jeho dveří, které se zavrou. Není, kdo by zbyl a vešel do dveří k Alladině, které zůstávají otevřené dokořán.

Vnitro / Nitro

V symbolicky sedmém dramatickém díle, *Vnitřku/Nitru* (*Intérieur*, 1894) se Maeterlinck vrací o krok zpět. K všudypřítomné a nevyhnutelné smrti. Naruby převrácená *Vetřelkyně*, kdy nás autor přivádí do podobné situace, ovšem sledované zvenčí. Nahlížení do cizího domu je myšlenkovou cestou k našemu vlastnímu nitru. Hra mimo jiné poukazuje na to, jak je těžké se rozhodnout – podobně jako v *Sedmi princeznách*, kde se váhá, zdali spící probudit.

Zahrada s bytostně symbolistním průhledem do domu. Stařec, který rodinu – uvnitř dál „žijící své němé životy“ – zná, a Cizinec, který utopenou dívku našel, se rozhodují, jak nešťastnou zprávu sdělit. Čím déle se dívají a čím déle hovoří, tím více ztrácejí odvahu. V oknech se objevují dvě dívky, jimž poslední a *třetí* sestra schází. Starcovi pomáhají dcery Marta a Marie, které přicházejí s průvodem a mrtvou. Pronikáme do (v)nitra, ke starým rodičům a sestrám. Jules Lemaître o atmosféře Maeterlinckovy hry píše: „*Nekonečně silnější než události vyprávěné či viděné, je událost tušená.*“³³ Zpráva a pozdvižení v zahradě i domě učiní mnohé, ale nedokážou probudit spokojeně spící dítě v křesle.

Smrt Tintagilova

V témže roce píše Maeterlinck *Smrt Tintagilovu* (*La mort de Tintagiles*), kterou můžeme nazvat vysoce alegorickou a stylizovanou vyprávěnkou o souboji dítěte se smrtelnou nemocí. Výjevy z chorého zámku věnoval Aurélienu Lugné-Počovi, jemuž bude později tajemníkem a dramaturgem v Théâtre de l'Œuvre.

³³ CHRISTOV, 2014, s. 155.

Touto hrou zároveň končí jedna tvůrčí epocha, jejíž přerod v epochu „novou“ vyvrcholí v následující podkapitole *Aglavena a Selysetta* (1896).

„Vytvořit z prostých, pozorně sledovaných fasí smrtelné dětské nemoci viditelnou, pětiaktovou tragedii, která má reální život, jsouc zároveň alegorií o zákonech věčna, je novým a silným uměním [...] vytvořeným živou silou duše.“³⁴

V neúplné rodině se starají o malého Tintagila sestry Igrena³⁵ a Béllangera, společně se *starým a moudrým* přítelem Aglovaem. Ve věži zámku, osamocena, vládne *stará* královna, jejich babička. Povídá se, že tam šílí a téměř nikdo ji nikdy neviděl a pokud ano, nikdy o tom nepromluvil. Sestry s Aglovaem, za *trojími* dveřmi, chrání Tintagila. Z pevného objetí, v psychickém vypětí sourozenecké lásky, vyrvou Tintagila až *tři* královniny služebné. Musely rozmotat jejich ruce a uštíhnout propletené vlasy. V honbě za uneseným Tintagilem Béllangera omdlévá a Igrene se řítí chodbou k velkým *železným dveřím pod hluboce temnými klenbami*. Tintagil promlouvá v horečnatých popisech a marně se dovolává Boha. Pomyslně se s Igrenou líbají přes dveře, když tu běře královna-stařena-Smrt Tintagila za hrdlo. Pak je slyšet jen pád dětského tělíčka, v jehož drastických dozvucích má Igrena naříkavý, lehce „nadbytečný“, monolog.

Aglavena a Selysetta

Aglavena a Selysetta (*Aglavaine et Sélysette*, 1896) je poslední hrou o „smrtelné“ lásce, která se od této chvíle promění v lásku věčnou s vlastní vnitřní krásou. A jistě s tím může souviset fakt, že je tou dobou Maeterlinck zamilovaný. Proměna tvorby není čitelná pouze v budoucích vítězstvích sil lásky, nebo přinejmenším v jejich vyrovnání se silám smrti, ale také v samotné výstavbě. Náhle je tu tradičnější a vlastně i „obyčejnější“ autor, než kterého jsme sledovali doposud. Veškeré prostředky jazykové i scénické se „zjednodušují“.

Pro základ dramatu Maeterlinck vytváří, již *potřetí*, milostný trojúhelník. Tentokrát se záměrem zkoumat sice lásku se stejnou dobrotivostí, jako v případech *Alladiny a Palomida*, ale navíc povýšenou na lásku smířlivou a všepohlcující.

³⁴ TILLE, 1910, s. 135.

³⁵ V jiných prepisech jména Ygraina. Igrena vychází z překladu Marie Kalašové.

Maeterlinckovi se i sem vkrádají dříve známé motivy, na kterých buduje atmosféru osvobozujícího oparu lásky. Stáří a bílé vlasy, spánek a probouzení, maják obklopený tisíci racků. Malé chlapce Allana a Yniolda nahradí sestřička Selysetty **Yssalina**, která by vzdáleně mohla připomínat **Mytyl** z *Modrého ptáka*. Milostné trio vystavuje autor neobvyklému a dosud *nepoznanému* poznání.

V dlouhých rozpravách objevujeme otázky duše a lásky. Jak vlastně lásce porozumět, jak se s ní vyrovnat. Jak vnímat duši se všemi jejími rozdíly a jak na ni nežárlit. Jak věci říkat, když vyslovená myšlenka ztrácí svou krásu a jediným oknem do duše jsou oči. Příběh nerozdělitelného milostného tria, které nemůže být spolu. Jazykem duše snaží se Maeterlinck tentokrát popsat lásku, ne smrt. Příběh o volbě, která z dívek by měla Meleandra, pro tu druhou, opustit. Muž se viditelně (a ne poprvé) stává loutkou citů a vášní, zatímco ženy jsou blíže k poznání (lásky) z „onoho světa“. Drama končí Selysettiným „pokusem“ o sebevraždu. Aglavena (stejně jako Golod) žádá, aby jim dala mír a štěstí tím, že se přizná, aby se mohli kát a odsuzovat osud. Selysetta je, stejně jako Melisanda, opouští s pravdou na rtech, protože nelze lhát, když se umírá. Důležité je, že návštěvy věže, vždy s Yssalinou, byly mj. za účelem chycení *nevšedního zeleného ptáka*, o němž kdosi vyprávěl a jenž se bojí světla. Je-li tento pták vznikajícím symbolem a předtuchou „skutečnému“ *Modrému ptákovi*, kdoví.

CESTOU KE ŠTĚSTÍ

První období by se dalo završit citátem V. E. Mejercholda, který byl sám Maeterlinckem inspirován. „*Účinek Maeterlinckových dramát na publikum nemá být předáváním strachu, ale rozechvělým úžasem nad vlastní existencí, religiózní zbožností, smířením s osudem...*“³⁶ V této podkapitole se pozastavím u zbylých šesti her, které lemují Maeterlinckův (ne)pohádkový svět až k *Modrému ptákovi*, v němž konečně nalézá své pomíjivé Štěstí. A žádná z nich, podobně jako většina předchozích, nebude nabízet příliš *lákavý* a *vhodný* materiál pro mladé publikum. Vzhledem k obsahu i výkladu autorových myšlenek.

³⁶ CHRISTOV, 2014, s. 154.

Ariana a Modrovous

*Ariana a Modrovous*³⁷ (*Ariane et Barbe-bleue*, 1901) vyrůstá z pohádkových her o lásce, připomíná náladu někdejších tajuplných výjevů, ale drží se autorova nového, optimistického názoru na život. A to i přes výmluvnost, se kterou Maeterlinck komentuje jak *Arianu a Modrovouse*, tak i následující *Sestru Beatrici* (1901), kdy píše, že jsou v „nejlepším případě prvními **tápavými** kroky na jevišti k míru, štěstí a krásy bez slzí“³⁸. K čemuž později dodává, že „*neznámají nijaký vývoj, nijakou novou touhu*“³⁹, šlo pouze o libreto na zakázku a bylo by „*nepochopením úmyslu básníka, kdyby v nich byly hledány skryté velké myšlenky ethické neb filosofické*“⁴⁰. Můžeme s autorem polemizovat, protože už samotný děj *Ariany a Modrovouse* nabízí mnoho maeterlinckovských významů. Inspirace vychází z lidového příběhu Charlese Perraulta.

Začarováný hrad, kde jsou v poněkud „nedořečeném“ poddanství vězněny postavy předchozích her – Melisanda, Alladina, Igrene s Béllangerou a Selysetta. Zachránit je má krásná Ariana. Zdolává pokušení v šesti komnatách, protože hledá dveře *sedmé*. Promlouvá s Modrovousem o lásce a ten tvrdí, že je potřeba vzdát se touhy **vše zvědět**. Zatímco Modrovous, vyprovokován prostým lidem opouští hrad, Ariana osvobozuje ženy, které pláčou, ačkoliv jsou šťastny a chtějí svobodu, ačkoliv milují temnotu. Když vesničané dovedou po roztržce Modrovouse, všechny *jeho ženy* se za něj přimlouvají. Ariana jim nabízí, aby s ní odešly. Jediná Alladina zaváhá, ale když Ariana vidí, že ostatní Modrovouse neopustí, přesvědčuje ji, aby zůstala. Odchází smířená, protože její láska *nemůže žít ve stínu* jako láska ostatních pěti žen. Těch, které „*žily v trpné resignaci vůči osudu, jako zajaté otrokyně své lásky k muži, milenci, manželu, bratru*“⁴¹.

Typickou záhadnost a nedořečenost podporují mnohovýznamové repliky. Maeterlinck poprvé využívá cílené komiky, kterou vykresluje chování venkovanů. Objevuje se píseň, podpořena tancem osvobozených žen na skále. A nakonec vše, až paradoxně, *odporuje* komentáři autora o *nevýznamnosti* této i další hry.

³⁷ Uváděno také s podtitulem „aneb Marná záchrana“.

³⁸ TILLE, 1910, s. 302.

³⁹ TAMTÉŽ.

⁴⁰ TAMTÉŽ.

⁴¹ TAMTÉŽ, s. 306.

Sestra Beatrice

Stejně jako v předchozí hře, zabývá se i tady Maeterlinck „*silou věčné lásky v ženském srdci*“⁴². *Sestra Beatrice* (*Sœur Beatrice*, 1901) je první silně nábožensky laděnou hrou, kterou doplní satirický *Zázrak sv. Antonína* (1903) a *Máří Magdaléna* (1913). Tento „zázrak o třech dějstvích“ byl koncipován opět jako libreto a svůj základ má ve středověké mariánské legendě⁴³.

Nacházíme se ve 14. století, v klášteře v okolí Lovaně. Sestra Beatrice se modlí k soše Panny Marie, aby se vyzpovídala. Je zde po čtyři léta a jediným hříchem je jí láska k princovi Bellidorovi, který si pro ni má dnes přijet. Je na Panně Marii, aby ji znamením zastavila. Když tak neučiní, strhává Beatrice šat a prchá se svou láskou z kláštera. Socha zázrakem ožívá a bere na sebe pohozené šaty. Po „hodině lásky“, během níž obdarovává chudé, sestry zjistí, že socha chybí a posléze si ji zamění, kvůli kráse a šatu, za Beatrici. Vyhlásují svatokrádež a na rozhodnutí Kněze je třeba „Beatrici“ potrestat. V kapli ale dochází k božímu zázraku a z „Beatrice“ se stává světice. V posledním dějství se ocitáme na témže místě jako na začátku (chodba u Beatriciny cely), jen o dvacet pět let později. Socha Panny Marie je na svém místě, stejně tak šat Beatrice je zde nachystán. Do zimní doby, navrací se životem a láskou pošramocená Beatrice. Vypráví o trýzni lásky, a že lidé ji spolu s hříchem nazývají štěstím. Bellidor ji po *třech* měsících přestal milovat, byla poskvrněna mnoha muži a *tři* děti jí zemřeli, přičemž poslední v šílenství zabila. Sestry si myslí, že blouzní a místo pokání vidí zázraky, které za ni vykonala Panna Marie. Převyprávěnou legendu završuje odpuštění.

Vše je výsledkem autorovy mravní obrody. Beatricina břemena bytí – *láska k Bohu a láska k Člověku* – se protínají, když znaveně klesá: „*Žila jsem v světě, v němž jsem nechápala, co chce zášť a zloba; umírám v jiném světě, v němž nechápu, co chce dobrota a láska...*“⁴⁴

42 TILLE, 1910, s. 303.

43 Maeterlinck nebyl jediný, koho legenda inspirovala. Další převyprávění nalezneme u Johna Davidsona (*The Ballad of a Nun*, 1905), Charlese Nodiera (*La Légende de Sœur Beatrice*, 1838), Gottfrieda Kellera (*Die Jungfrau und die Nonne*, 1923) a především u Maeterlinckova vzoru Villierse de l'Isle Adama (sbírka *Contes Cruels – Sœur Natalia*, 1888), jehož povídku jistě znal.

44 TILLE, 1910, s. 313.

Monna Vanna

V roce 1902 píše Maeterlinck, ve světle objeveného optimismu, *Monnu Vannu*, která se stane velice úspěšnou. Ačkoliv považuje historickou látku za nevhodnou pro moderního básníka, sám ji tentokrát využívá, aby lépe znázornil svou filozofii a drama učinil *životnějším*. Zatímco v dřívějších hrách byly postavy vláčeny emocemi, jež vedly ke smrti, v tomto případě – v historicky zdlouhavém hávu – jejich rozhodnutí „*nevyplývají z jejich povah a citů, ale opět z ovědomování životní filosofie, založené na moudrosti jednotlivce, vyšších cílech plemene a na vzájemné, předurčené věčné lásce*“⁴⁵. Historizující rámec převzal Maeterlinck z dramatu Roberta Browninga *Luria* (1846).

Monna Vanna navazuje na autorovy předchozí hrdinky – vítězí nad osudem a dobývají štěstí v podobě lásky – Astolenu, Aglavenu a Arianu. Pojetí nebrání „tradičnímu“ schématu figur – moudrý stařec, žárlivostí zaslepený manžel a milenci, předurčení věčnou láskou. Sobě „odcizenější“ Maeterlinck vypráví o velkých rozhodnutích ve prospěch či neprospěch války/města/lidu/lásky.

Vojevůdce ve službách Florencie Prinzivalle nabídne veliteli piské posádky Guidovi Colonnovi vojenskou pomoc. Oplátkou však žádá, aby jeho žena Giovanna (Monna Vanna) přišla do jeho stanu, na jednu noc, nahá pod pláštěm. Guido slepě přijímá a nechává rozhodnout ji samotnou, protože věří v její cudnost. Monna Vanna se však „po vzoru“ antických Ifigenie, Alkéstis nebo Megary, rozhodne obětovat. Guidova láska se rozpadá, aby uvolnila místo té skutečné, která (znovu)vznikne v Prinzivalleho stanu. Prinzivalle dodrží slovo a navíc se Vanny nedotkne, pouze s ní hovoří o společné minulosti. Na pozadí bitevního pole promlouvá o lásce, zbabělosti, důkazech a důvodech lidského konání. Pisa je osvobozena a závěrečné rozuzlení je opět hledáním pravdy a nutností doznání (stejně jako u Melisandy a Selysetty). Pod Guidovým ultimátem, který se domnívá, že byl Prinzivalle přiveden jako zrádce, musí Vanna zalhat, aby zachránila jejich lásku i situaci. Drama končí tím, že Vanna získává Prinzivalleho jako svého „rukojmího“, samojediná s klíčem od jeho vězení.

⁴⁵ TILLE, 1910, s. 323.

Joyzella

Joyzella vrací Maeterlincka z historického prostředí do fantaskních krajů. Stejně jako Monna Vanna, navazuje i Joyzella na své předchůdkyně – všemocnou a bezprostřední láskou, která vzdoruje osudu – Maleinu, Melisandu, Alladinu a Selysettu, ale i Beatrici. Na rozdíl od předchozí hry se však *Joyzella* nedočkala úspěchu. Stala se autorovým zklamáním, neboť ji považoval za své nejdokonaleji stavěné drama, kde mimo jiné vrcholí jeho příběhy o lásce. Silně alegorický děj přejímá rysy Shakespearovy *Bouře* (1611), které autor v poetice sobě vlastní, podbarvuje střípky ze starofrancouzských či staroanglických legend o Merlinovi. Drama a jednání je řízeno oním „neviditelným principem“, ale je to právě člověk (jeho vlastní moudrost), kdo dokáže zabránit tomu, co přichystal osud.

Přemoudrý Merlin se snaží přechytračit osud, aby synu Lanceorovi dopřál předurčenou lásku. V tom mu pomáhá a místy otcovské konání komplikuje symbolická „entita“ Ariella, která zde principiálně „pracuje“ ve dvojím významu: „*jednak, že pro děj je nutno na scéně vytvořit ji jako samostatnou bytost, a po druhé, že v onom hlubším významu hry není tato bytost než pouhou abstrakcí, jejíž podstata tkví v duši Merlinově.*“⁴⁶ Lanceor spolu s Joyzellou musejí překonat překážky, které jsou jim postupně kladeny do cesty. Je to prostá hra s časem, v němž jsou milenci zkoušeni z bezmezní věrnosti a důvěry, ponechávání v pokušení a nejistotách, aby se ukázalo, jsou-li jejich srdce hodna osudu. V kouzelném ovzduší, které se obloukem navrácí k „pohádkovým“ hrám o lásce a smrti, tentokrát však Smrt a Osud poráží Moudrost a Láska.

Zázrak sv. Antonína

Zázrak sv. Antonína (*Le Miracle de saint Antoine*, 1903) je druhým ze tří dramát s náboženskou tematikou. V této satirické legendě se zřetelně objevuje Maeterlinckův ironický humor a umění slova, jímž dokáže živě zachytit skutečnost-současnost. Znovu se nevyhne souboji smrti a lásky, přičemž ale ztělesnění lásky symbolizuje „komickým“ rozsvěcováním svatozáře. Zápas se tak mění v groteskní scenerii lidského konání, řízeného chamtivostí a požitkářstvím.

⁴⁶ TILLE, 1910, s. 333.

V *naší době*, vstupuje do měšťanského domu jednoho flanderského městečka sv. Antonín, aby vzkřísil *tři* dny zesnulou, *sedmasedmdesátiletou* Hortensii, která po sobě zanechala dědictví. V dění humorném a nelidsky pochmurném, sledujeme snahu světce dostat se k nebožce. Podporu má pouze ve služebné. Všichni ostatní, v čele s Gustavem, jsou proti. Postava doktora vládne absolutní skepsí. S diagnózou „nebezpečného šílence“, kterému je lepší vyhovět, se může zázrak vykonat. Ani vzkříšení však nikoho nepřesvědčí. Svatý Antonín musí nebožce vzít schopnost řeči, aby neprozradila nejhlubší tajemství, čímž se Maeterlinck vrací ke svému tématu smrti. *To měla tetička raději zůstat mrtvá, nežli nemá*, stěžuje si rodina. Nakonec volají na sv. Antonína policii, která ho bez rozmyslu označí za blázna, jenž tyhle útesy/zázraky zkoušel už *třikrát*. Do deště vstupujícího světce doprovází alespoň služebná, která mu drží deštník a půjčuje dřeváky. Svatý mizí, Hortensie zase umírá a Gustav uzavírá celou „příhodu“.

Gustav. *Bud' jak bud'; byli jsme k tomu chudákovi přece trochu tvrdí...
Vždyť nám vlastně nic neudělal!...*⁴⁷

Stilmondský starosta

Stilmondský starosta (Le Bourgmestre de Stilmonde) pochází z roku 1918 a jedná se o politicko-válečné drama plné protiněmecké propagandy. Maeterlinck v něm dokazuje, podobně jako v *Monně Vanně*, odlišnější a „tradičnější“ autorské kvality. Přestože se hra od všech předchozích nejvíce liší, vplíží se i sem slova o smrti, osudu a lásce. Dalších stěžejních motivů a témat je zde ale už poskrovnu.

V předpisu jediného dne roku 1914, přivádí nás hra do Stilmondu v belgických Flandrách. Na město míří Němci, v čele s Ottem Hilmerem, který je Starostovým zeťem. Němci v „mírumilovném“ ultimátu obsadí město a rodinné drama mezi Starostou, Ottem a jeho ženou Isabelou, s přihlížením bratříčka Florise, může začít. Morálka se tříští, když Otto brání Němce, že jsou oběťmi rozkazů, že Belgie to celé začala a že rodina má samozřejmě přednost. Starosta čím dál více oponuje, že přes „vojenský mozek“ už nedokáže rozeznat realitu.

⁴⁷ MAETERLINCK, Maurice. *Zázrak sv. Antonína*. Praha: Zátíší Knihy srdce i ducha, 1927, s. 37.

Zatímco je Belgie zaplavena Němci, Antverpy padnou dalšího dne a Paříž do dalších osmi, rozehraje se ve Stilmondu zásadní konflikt, který půjde na dřeh veškeré morálce a všemu rozhodování i důvěře. Poručík Karl von Schaunberg byl zastřelen, ačkoliv byl ve Stilmondu vydán zákaz zbraní. Obviněn je starý správce a přítel Klaus. Město okamžitě obdrží válečnou pokutu a velitel von Rochow žádá, aby byl nalezen pachatel. Starosta, Otto a Isabela se snaží nalézt účinné řešení „nevysvětlitelné“ situace a hra o čas se proměňuje v hru o život, kde obhajoby střídají zbrklá rozhodnutí. Co je morálně, a především lidsky, správné k válce/městu/lidu/rodině. Každý chce být zachráněn a zároveň by se každý obětoval pro jakési „vyšší dobro“, které tu *hnije* ve vzduchu.

Starosta se nakonec obětuje za nevinného Klause, pro své město, a katem mu má být Otto. V závěru se od von Rochowa dozvídáme, že prokázal otci čest a sám dal povel k palbě, tudíž není potřeba se na Ottu hněvat. K usmíření však nedochází. Argumenty, křivdy a emoce vůči Ottovi dojdou *vlastního* pochopení, kdy se ho Isabela se čtrnáctiletým Florisem⁴⁸ zřikají.

Velitel. *Nechte jich... Potřebuji vás... Zdá se, že směrem k Oost-Capelle byl učiněn útok... Dostál jste své povinnosti... Člověk se v tom nevyzná... Všichni jsou více nebo méně blázny v této zemi...*⁴⁹

(NE)ZNÁMÝ EPILOG

Stilmondský starosta a *Zázrak sv. Antonína* jsou sice posledními hrami, které u nás v češtině vyšly, ale rozhodně nejsou posledními hrami, jež Maeterlinck napsal. V chronologickém pořadí nám, vyjma *Modrého ptáka*, schází i Tillem zmíněná *třetí* náboženská hra *Máří Magdaléna* (*Marie-Magdeleine*), která měla premiéru 18. března 1913 v Casino municipal de Nice a tiskem vyšla v roce 1922. Maeterlinck v ní završuje uvažování o nekonečné lásce, vyvrcholuje své úsilí po novém dramatu. Po dramatu, jehož cílem je milovat bližního svého a v němž má docházet ke spravedlivému zápasu a posléze vítězství Dobra nad Zlem. Za podnět ke své hře si vzal drama Paula Heyse *Maria von Magdala* (1903).

⁴⁸ Floris se navrácí k úlohám ostatních Maeterlinckových dětí – Allana, Yniolda a Yssaliny.

⁴⁹ MAETERLINCK, Maurice. *Stilmondský starosta*. Praha: Zátíší Knihy srdce i ducha, 1926, s. 58.

Vypůjčil a náležitě přetavil dvě scény, což ho vrhlo do výhružného sporu se samotným autorem, jenž dílo označil za plagiát. Nejen s odkazy na „svobodu citací“ z Písma, ale i na situace z vlastní *Joyzelly* si Maeterlinck své řádky obhájil.

V letech 1919-1920, v dozvucích první války, píše Maeterlinck *Sûl života* (*Le Sel de la Vie*), která se českého překladu už nedočká. Stejně tak *Princezna Izabela* (*Le princesse Isabelle*, 1935), kde se autor navrácí k formě jednoaktovky, do světa snů a tužeb. Svědčí o tom i věnování dramatu princeznám předchozím, včetně své současné, herečky Renée Dahon. Předchozí múzou a láskou mu v přelomu tvorby byla operní zpěvačka a dlouholetá partnerka Georgette Leblanc. Zbylé střípky tvorby pojmenovávají malé hry, scény a náměty, které nebyly nebo neměly být publikovány. Namátkou například *Le malheur passe*, *Marie-Victoire*, *Jeanne d'Arc* nebo *L'abbe Sétubal*, *Les trois justiciers* a *Le jugement dernier*.

Poslední zmínkou z her, o kterých příliš nevíme je, že kolem roku 1922 vzniká „volné“ pokračování *Modrého ptáka*. Hra *Les fiançailles*, ve volném překladu *Snoubenci/Zasnoubení*, má vyprávět příběh šestnáctiletého Tylytyla, který hledá lásku. A to už se zdá jako vhodné téma pro mladé publikum. Ačkoliv je nasnadě, že ani tuto hru nepsal Maeterlinck pro jiného, než dospělého diváka. Přesto ale jeho řádky (opět) prosakují do objevných světů, v němž se děti (naše cílové publikum) mohou cítit doma víc, než „vyvolení“ dospělí.

Maeterlinckovo pohádkové drama

Maeterlinckovo dramatické dílo není snadné pojmenovat ve všech dílčích významech⁵⁰. Z představených patnácti her se *prakticky* žádná nehodí pro naše cílové publikum. Maeterlinck nebyl dětským autorem, pouze využíval jim blízkých světů a „výhodných“ (dílo posilujících a náladu umocňujících) dětských postav. Od novorozenců a dcer, přes Maleinu, Allana, Yniolda, Tintagila, Yssalinu, Tylytyla s Mytyl až po Florise.

⁵⁰ Zároveň jsou v práci mnohá témata opomíjena a poukazováno je pouze na ta nejzákladnější. Není potřeba se dopodrobna věnovat *postradatelným* detailům, jakými můžou být například scénické/scénografické/jiné prostředky v inovativní výstavbě her *Vetřelkyni*, *Slepcích*, *Sedmi princeznách* a především *Vnitru/Nitru*. Stejně tak se i nadále budou nabízet různá zamyšlení nad Maeterlinckovou prací se snem a realitou a další dramaturgické i jiné úvahy.

Autorovo *dětinské* objevování – jeho (ne)pohádkový svět – je důležitým základem pro *Modrého ptáka*. V něm nejenže se snoubí celá filozofie a veškeré prostředky, ale především se dovršuje cesta „tápajícího dítěte“. Najednou nejen Štěstí, ale i vše ostatní, je pomíjivé. A v té pomíjivosti nalézá *tohle dítě* nekonečnou krásu, dětinskou radost. Niterný svět, jenž v sobě nosíme a který „zaniká“, když ho odhalíme. Na tomto místě je potřeba učinit odbočku směrem k žánru, protože se s *Modrým ptákem* pojí *označení* féerie a **pohádkové drama**.

Pohádka je žánr, který není vázán na podmínky reálného světa. Jde o vyprávění založené na fantazii a nadpřirozených jevech. Má svou tradici (vývoj počíná ve starověku a první literární zpracování se objevují ve středověku) a zákonitosti. Vývojem a postupem času se z pohádky (v našem kontextu) stává žánr, který je určený převážně dětem. Nicméně ani tak přívlastek „pohádkový“ neznamena, že tahle *pohádkovitost* – kterou dnes můžeme nalézt téměř všude, vzhledem k ambivalenci žánrů – má nutnou poplatnost u dětského recipienta. Pohádkové drama se vůči pohádce vymezovalo už začátkem 20. století. S pomocí Dalibora Turečka⁵¹ můžeme tento soběstačný žánr stručně charakterizovat.

Za předchůdce pohádkového dramatu lze považovat féerie⁵², které se jako divadelní žánr objevují v 17. století, kdy pronikají z Itálie do evropského barokního divadla (ovlivňují mj. vývoj hudebně dramatických žánrů). Odtud dále například kolem Shakespearova *Snu noci svatojánské* (1590/96) nebo *Bouře* (1611). Koncem osmnáctého a počátkem devatenáctého století se na tomto základě formuje žánr kouzelné hry⁵³. Na začátku dvacátého století pak z tohoto rozmanitého *pohádkovitého* podhoubí vyrůstá (moderní) pohádkové drama, v čele s G. Hauptmannem, H. von Hofmannsthaelem, H. H. Drachmannem a dalšími. U nás se žánru věnovali Julius Zeyer (*Radúz a Mahulena*, 1896), Alois Jirásek (*Lucerna*, 1905) a Jaroslav Kvapil (impresionisticko-symbolistická *Princezna Pampeliška*, 1897), který během éry v Národním divadle Maeterlincka inscenuje.

⁵¹ TUREČEK, Dalibor. Historický kontext – Žánrová charakteristika Pohádkového dramatu. In Sendlerová, Martina a Kudrnáč Jiří. *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 333-348.

⁵² Výpravné hry s fantaskním dějem a nadpřirozenými prvky.

⁵³ Kouzelné hry nebo také dramatické báchorky u nás proslavil především J. K. Tyl. Příkladem je *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (1847) nebo *Jiříkovo vidění* (1849).

Pohádkové drama je primárně určeno dospělému divákovi. V případě následných adaptací pro potřeby diváka mladšího, se od žánru vždy vzdalujeme. Základním rysem je příklon k látkám, postavám a zápletkám z pohádek, mýtů a legend, kde se vedle lidí vyskytují postavy nadpřirozené (víly, čarodějnice, duchové, apod.) Využívá se psychologie postav – jednání je motivované – a lyrizace literárního stylu. Pohádkové drama zároveň čerpá z impresionismu, novoromantismu a symbolismu. Zásadní je role rekvizity a přírodního či jiného prostředí. Tématem bývají mj. také niterné problémy lidské existence. Mezi jeden z klíčových prvků pohádkového dramatu podle Turečka patří „*„antirealistická”, fantazijní stylizace času i prostoru a rezignace na přírodní zákonitosti a na kauzalitu*“⁵⁴. Výrazná je zde práce s kontrastem, monology a může docházet k upozadění dějové složky (například oproti složce výtvarné). Pro pohádkové drama, stejně jako pro Maeterlinckovu tvorbu, je příznačný obraz fantazijní krajiny a neurčité bezčasí. Emocionální atmosféry hry se dosahuje souhrou světél (střídání světla a tmy), dekorací, kostýmů a sugestivní scénickou hudbou.

Pohádkové drama se inspiruje nebo vychází z pohádky, ale zároveň se vůči ní jednoznačně vymezuje. Zatímco v pohádkách nastává šťastný konec, zlo je příkladně potrestáno a hrdinové jsou *šťastní až do smrti*, v pohádkovém dramatu čeká otevřený nebo tragický konec, kde v mnoha případech dojde na smrt některé z kladných postav. Pohádkové drama ze své podstaty nevytváří ani nesimuluje idylický svět, nedeformuje skutečnost – je jí věrnější než pohádka.

Určení žánru *Modrého ptáka* je důležité pro následující kapitoly, kde je s dramatem v mnoha aspektech (idealizace, umírněnost, happy end,...) zacházeno právě jako s *pohádkou*, čímž se tvůrci a inscenátoři od autora vzdalují. A to nejen vzhledem k „nejpohádkovitějšímu“ *Modrému ptákovi*. Zákonitosti a principy pohádkového dramatu odkazují i k dalším Maeterlinckovým hrám, vzhledem k užívaným prostředkům či samotné výstavbě, kterou charakterizuje Tureček.

⁵⁴ TUREČEK, Dalibor. *Pohádkové drama* [online]. [cit. 21. 4. 2017]. URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1393>>.

SKROMNÁ HŘÍČKA: MODRÝ PTÁK

Skromná hříčka. Tak nazval své vrcholné dílo sám Maeterlinck v dalším skromném dopise, tentokrát K. S. Stanislavskému, po premiéře v Moskevském uměleckém divadle⁵⁵. Psal se rok 1908, Stanislavskij *sděluje* skrze jeviště *nesdělitelné* a Georgette Leblanc vše barvitě a dojatě líčí Maeterlinckovi, který nejenže velkolepý úspěch neviděl, ale stále si nebyl svou *hříčkou* jistý⁵⁶. Alegoricko-poetická *féerie* o dvanácti obrazech se dožila 3000 repríz a po Stanislavského smrti byla znovu obnovena. Tři roky po svém uvedení přináší *Modrý pták* Maeterlinckovi **Nobelovu cenu za literaturu**. Dosavadní i budoucí dílo ustoupí do stínu jeho křídel a jen příležitostně, zmíní se loutková dramata nebo výběr her o smrti (*Vetřelkyně – Slepci – Vnitro/Nitro*). Dokonce i *Princezna Maleina* a hry o tragické lásce jakoby ztrácely na významu. Přitom nebýt nich, nebyl by *Modrý pták*, který v sobě nese *všechna* předchozí tajemství a záhady.

Maeterlinck ve svém celoživotním poselství a svědectví o hlubokém vnitřním světě člověka konečně nalézá štěstí a naplňuje svou autorskou i lidskou touhu. Touhu, která se zmítala mezi životem a smrtí, zachráněna (nejen) objevem lásky. Naplnění dosahuje skrze sebe sama, protože *vše* lze nalézt pouze v sobě samém. Je si zároveň vědom, že neexistuje kouzla, které by umožnilo poznat a proniknout k hledané podstatě věcí, životu věčna a dosažení *opravdového* Štěstí. Jak jinak se proto za vrcholným poznáním vydat, nežli skrze sen malých dětí. Spánek je malá smrt a člověk v něm objevuje ta největší tajemství. Probouzí se „dospělejší“, protože ve fantaskním světě objevil *něco*, čeho si v tom reálném příliš *nevšímal*. Celá výprava se koná pod alegorickým pláštěm „neznámého“ vypravěče, se smířlivým „maeterlinckovstvím“ a náladou znovu pohádkovou. Sen podobně jako pohádka (a jako Maeterlinck) nevysvětluje, pouze v (ne)logicky barvitěm slova smyslu nechává věci plynout. Stejně jako v pohádce i ve snu vede nás intuice, nikoliv rozum. Je to cesta k pravdě, kde vidí *jen* oči duše a srdce.

Stejně jako v předchozí osvětě, je i tady výhodou začít převyprávěním a poukázáním na témata a motivy, která budu ohledávat v úpravách a inscenacích.

⁵⁵ MCHT. Od dvacátých let pak Moskevské umělecké akademické divadlo – MCHAT.

⁵⁶ Ve francouzském originále vyšel *Modrý pták* až v roce 1909.

Maeterlinckova snová pout' je ukryta do šesti dějství s dvanácti obrazy a na recipienta v nich čeká bezmála osm desítek postav. Ve své celistvosti nabízí mnoho myšlenek a interpretací. K pochopení některých z nich, bez hlubších rozborů, dopomůže právě znalost předchozí tvorby.

I. dějství

Dřevorubcův domek, kde v prosté, ale nijak ubohé světnici ukládají rodiče Tylyla a Mytyl ke spánku. Už z první scénické poznámky je zřejmé, že si autor dá záležet na detailních popisech, čímž to nijak neulehčuje případným tvůrcům inscenace. S probliknutím lampy, přerodí se usínání v sen, v němž se sourozenci probouzejí, aby se „potají“ vydali k oknu. Zítra je Štědrý den. Vidí *dvanáct* dětí, jak vystupují z kočáru a hostinu bohatých. V charakteristickém popisu děje skrze postavy, tentokrát ale s dětskou nevinností, laskavostí a sourozenecky hravou „rivalitou“, povídají si, že k nim letos Ježíšek nepřijde. Netuší ještě, že v *době zázraků* dostanou dar ze všech nejcennější.

Do pokoje vstupuje *hrbatá, jednooká, kulhavá stařenka o holi*. V zeleném oděvu s červeným čepcem⁵⁷ na hlavě. Víla Beryluna, připomínající sousedku Berlingotovou, potřebuje pro svou *nemocnou* dcerušku Modrého ptáka. Již v tomto úvodu, navrácí se Maeterlinck ke svým tématům smrti a slepoty a obě pro něj budou znovu zásadní. Děti prozrazují, že jim zemřeli prarodiče i sourozenci a Beryluna jim nabízí, že se s nimi mohou setkat, přičemž se dále ptá Tylyla, jak ji vidí. Nemá pro ně sice prsten neviditelnosti ani létající koberec, ale má kouzelný diamant, který vyhaslým očím odhaluje pravdu a dává nahlédnout do světa Duší, minulosti a budoucnosti. Když jím Tytyl otočí, dostane se k moci pravda – dům ožije, ze stařenky se stává víla krásná jako princezna a z Říše ticha vystupují Duše všeho, co je ve světničce k vidění. Okouzlenost novým světem naruší *trojitě* zabušení na dveře, které všechny vyplaší. Tytyl proto zbrkle otočí diamantem a některé z Duší se nestačí vrátit. Později se stávají (ne)dobrovolnými společníky na cestě za Modrým ptákem, kdy Beryluna pověří Světlo⁵⁸, aby vedlo výpravu. V čele s duší psa Tyla a Mytylinou kočkou Tyletkou se s nimi dále vydávají duše Chleba, Cukru, Ohně, Vody a Mléka.

⁵⁷ Maeterlinck ve scénické poznámce píše, že není pochyb o tom, že je to víla.

⁵⁸ Jedna z nejkrásnějších Duší. Tytyl ho nazývá „Královnou“ a Mytyl „Pannou Marií“.

Oheň, Voda a Mléko se však od první chvíle budou ztrácet v pozadí (ve většině obrazů nejsou), prakticky bez promluv a tak je pro nás důležitých pouze prvních pět Duší. Nežli skupinka prchne oknem, dozvídáme se od Beryluny jeden z nejdůležitějších motivů hry. Všechny Duše na konci výpravy zemřou.

Když se Duše neměnnou skutečnost dovědí, tak kromě Psa a Světla nechce děti nikdo doprovázet. Zcela přirozeně a pochopitelně – bojí se smrti. A bude to právě Kočka, kdo bude Duše ponoukat ke zradě a která dětem připraví nejednu překážku. Strach ze smrti a sobecké důvody bude skrývat za argumenty, v nichž člověk nemůže ovládnout jejich říši a nemůže jim vzít svobodu. Tento dvojitý konflikt, ačkoliv by tak mohl působit, rozhodně není černobílý. Kočka je nejzápornější postavou, protože jedná za zády dětí a v jejich neprospěch. Jediný, kdo zradu tuší a brojí proti ní je Pes. Maeterlinck vůbec, ve svých popisech a alegoriích vychází z archetypů a předsudků, které dále citlivě rozvíjí. Vytváří povahokresbu, jež bytostem dodává určitou metaforickou přirozenost. Dějství končí replikami rodičů, kteří kontrolují i nadále spící a snící děti.

II. dějství

Honosný **palác**, který Beryluna zdělila po Modrovousovi. Výstup přináší pohádkové odkazy⁵⁹, vycházející z oděvů, do kterých se všichni převlékají. Oblečení hravě a přitom promyšleně dokresluje povahu Duší. Pes si vybere livrej lokaje z Popelčina kočáru, Voda šaty barvy Času z pohádky *Oslí kůže* a Chléb podpoří svou „důležitost“ (stráží klec na Modrého ptáka) nejkrásnějšími šaty Modrovouse. Světlo se zahalí do šatů barvy měsíční, které našlo na dně truhly pokladů z téže pohádky jako Voda. Tytl si vezme červenou vestu, bílé punčochy a modré kalhoty po Palečkovi. Mytyl Mařenčiny šaty a Popelčiny střevíčky.

Motivované rozbroje Kočky a Psa začínají, když Kočka přesvědčuje Duše, aby cestu sabotovaly a prodlužovaly, protože jde o jejich nezávislost. Člověk je nepřítel, který si už vše podrobil. Pes člověka v jeho obhajobě nazývá Bohem. Motiv rychle ubíhajícího snového času vytvoří Maeterlinck vzápětí, při prvním kontaktu s jedním z jeho světů. Dál se mu ale (kromě závěru) věnovat nebude.

⁵⁹ Pravděpodobně inspirováno sbírkou pohádek Charlese Perraulta, ze kterého později vycházel mj. také Bratři Grimmové (*Popelka*, *Oslí kůže*, *Modrovous*, *Paleček* a další).

Do Země vzpomínek vydají se pouze děti, které musejí být do *tří čtvrtě na devět* zpátky. Při vstupu do jednotlivých říší si dává autor záležet, aby bylo zdůvodněné, kam konkrétní Duše smí, nesmí a proč. Popřípadě proč tu některé nejsou vůbec. Kdo bude dětem dělat společnost a bude mít prostor – viz tabulku.

Země vzpomínek (II. dějství, 3. obraz)	Tyltyl, Mytyl
Palác noci (II. dějství, 4. obraz)	Tyltyl, Mytyl, Pes, Kočka, Chléb, Cukr
Les (II. dějství, 5. obraz)	Tyltyl, Mytyl, Pes, Kočka, (Světlo)
Hřbitov (IV. dějství, 7. obraz)	Tyltyl, Mytyl
Zahrady Štěstí (IV. dějství, 9. obraz)	Tyltyl, Mytyl, Pes, Kočka, Světlo, Chléb, Cukr
Říše budoucnosti (V. dějství, 10. obraz)	Tyltyl, Mytyl, Světlo

V **Zemi vzpomínek** navštěvují děti Dědečka s Babičkou. Venkovský domek obepínají popínavé rostliny, nedaleko je vzrostlý dub a nostalgicky maeterlinckovskou roli sehraji včelí úly. Je to země „spících mrtvých“, kteří se probouzejí, když na ně živí vzpomínají. Sourozenci naposledy vzpomenuli o Dušičkách. V „prostoru“ věčného života, rozvíjí Maeterlinck téma smrti a umírání. Přiznaně, otevřeně, aniž by přehnaně šokoval. V **Zemi vzpomínek** nevědí, co znamená slovo „mrtvý“. Dědeček se směje a říká, že „tam nahoře“ jsou ale *hlupáci*. Zdánlivě to působí jako nebe, ale Dědeček (potažmo Maeterlinck) jasně říká „tam nahoře“, což odkazuje spíše k zemi a hrobu. Během vzpomínání s prarodiči si děti vzpomenu i na své sourozence. Rodina Tylových přišla o *sedm* dětí – a všechny jsou tady. Poměrně drastický motiv Maeterlinck líčí přirozeně, jako samozřejmost, že smrt si nevybírá. Navíc je celé setkání šťastné. Proto také kos prarodičů, kterého si Tyltyl vyprosí, náhle zmodrá. Před odchodem se koná večeře, která je nepostradatelná pro téma a význam rodiny. Posléze sourozenci zjišťují (Dědeček je ale varoval), že když kos opustil **Zemi vzpomínek**, zčernal.

Země vzpomínek je spolu s Říší budoucnosti pro Maeterlincka příznačná a neodlučitelná jak v rovině umělecké, tak v rovině osobní, což jasně dokazuje úryvek ze sbírky úvah *Před velkým mlčením* (*Avant le grand silence*, 1934).

„Když myslím na matku, na otce, na dva bratry a na pět nebo šest přátel, kteří jsou již mrtví, stále existují a žijí tak opravdu, jako když byli živí. Jsou kolem mne, a já se jich nepotřebuji dotýkat, abych věděl, že jsou tu. Nemám o tom nejmenší pochybnosti. Poznávám je lépe, než kdyby žili. Nemění se již. Ztratili všechny chybičky a jsou stále usměvaví, jako by přicházeli z nejkrásnější země. Kdybychom je chtěli zdržet, neodcházeli by, ale mají strach, že by nás obtěžovali. Když je jich kolem nás více, je zajímavé vidět, že nedávají najevo, že by se vzájemně znali. Je to tím, že žijí pouze pro nás.“⁶⁰

III. dějství

Ze Země vzpomínek do **Paláce noci**, který připomíná řecký či egyptský chrám a tajemností evokuje prostory z předchozích (ne)pohádkových her. Noc (strážkyně tajemství života) je překrásná dáma v černém se dvěma dětmi. První, nahé a spící je Spánek a druhé je jeho sestra, zahalená a stojící nehybně zpříma. Její jméno lepší nevyslovit, protože ho nikdo nechce slyšet. První sem vstupuje Kočka, která Noc přišla varovat. Světlo dětem prozradilo, že mezi modrými ptáky snů se nachází i *opravdový* Modrý pták. Rozhodnou se Tylyla s Mytyl co nejdříve vyděsit (protože jsou to přece děti), aby se neodvážili otevřít žádné z dveří, které Noc stráží a kam spolu s Osudem pozavírali všechny zlé věci. K jejich smůle musí ale Noc vyhovět každému člověku s diamantem, který o klíče ke dveřím požádá.

V prvních dveřích jsou Přízraky, které Noc vypouští jen o Dušičkách. Druhé zadržují Nemoci. Těm není dobře, protože jim Člověk škodí léky. Ke třetím dveřím nahnou se Války. Čtvrté ukrývají Temnoty a Hrůzy, které jsou ostýchavé a ty velké – nejhorší, jsou až úplně vzadu, spoutané řetězy. Páté dveře patří Tajemstvím – „stvůrám bez očí“. Když do nich Tylyl nahlédne, je mu zima a pálí ho oči, navíc dveře chrání obr – Ticho. V šestých si Noc ukrývá kromě světelek – Bludičky, Světlušky, Svatojánské mušky – také Hvězdy, Vůně, Rosu a Slavičí zpěv. Poslední *sedmé* dveře, podle Noci nejnebezpečnější, ukrývají nepopsatelnou krásu. Zahradu snů, v níž přebývá tisíce modrých ptáků. Děti jich spoustu pochyťují, ale jen co je vynesou ven z Paláce, umírají. *Skutečný* Modrý pták byl příliš vysoko, na měsíčním paprsku.

⁶⁰ MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Praha: ND, 2015, s. 17. [Převzato z programové brožury k inscenaci ND, režie Štěpán Pácl, program připravil dramaturg inscenace Jan Tošovský.]

V noci přichází děti do **Les**a. Před nimi sem proklouzne znovu Kočka, aby „svět přírody“ varovala. Navádí stromy a zvířata, aby se s dětmi dřevorubce vypořádali. Explicitně říká, že Tytyl i Mytyl musí zemřít. Maeterlinck v tomto obraze opakovaně dokazuje silný vztah k přírodě. Ozvlášťujícím prvkem, mezi zbabělostí a výmluvností fauny i flóry je bajkovitě pojatý králík, skrze nějž autor připomene svůj smysl pro nadhled a humor.

Králík. *Slepice nemohla opustit svá vejce, Zajíc byl na nákupech. Jelena bolí parohy, Liška ochořela – zde je potvrzení od lékaře –, Husa nepochopila, o co kráčí, a Krocan se rozčílil...*⁶¹

Starý a slepý Dub s bílým vousem a Modrým ptákem na rameni, konečně může vést soud proti Člověku. Tytyl sice má právo zmocnit se Modrého ptáka – neboť má diamant (talisman ukradený mocnostem Země), ale zdejší Duše sdílí názor Kočky. Člověk je nebezpečný, vždyť kolik pokácel rodinných příslušníků a snědl dětí zvířat. Otevřeně se rozhoduje, jak naložit s mrtvými tělíčky. Jedle se nabízí pro prkénka do rakve, Cypřiš přislíbí, že bude dětem plakat na hrobě. Spor vrcholí, ale k činu se nejprve žádný ze stromů nemá. Nakonec k potyčce přece jen dojde a Maeterlinck v ní rozhodně není k dětem mírný. Jakkoliv byly události v Paláci noci nebezpečné, zde jim jde *skutečně* o život. Sourozence brání oddaně Pes, kterého předtím Tytyl zmlátil holí a nechal svázat Břečťanem. Nakonec je jim spolu se Světlem, které přinese úsvit, zachráncem.

Jedna ze snových zvláštností je, že Tytyl v souboji vytáhne z kapsy nůž. Možná ho měl Paleček v kalhotách, možná je to jen logika snu, ve kterém se „plní přání“ snících. Tytyl se také čím dál víc stává aktivně jednajícím hrdinou a Mytylina úloha nápadně ustupuje do pozadí. Zůstává stejně důležitou, ale jejího prostoru ubývá. S tím ale pracují inscenátoři po svém, kde se díky herecké akci či propůjčování replik nastoluje větší rovnováha. Podobnou samozřejmostí je práce s cross-gendery Duší nebo (účelové) využívání jednoho herce ve více postavách.

⁶¹ MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Brno: Doplněk, 1997, s. 68.

IV. dějství

Forbína před oponou, která znázorňuje prostor před zdí na Hřbitově, kam se následně Tytyl a Mytyl vydají. Přesně o půlnoci je potřeba otočit diamantem a nahlédnout na dno hrobů těch, kteří nevycházejí. **Hřbitov** je mrazivou zastávkou, která rozvíjí téma smrti. Nikterak drasticky, jako tomu bylo v hrách o smrti, nýbrž mírumilovně. Než odbije půlnoc, vypráví Tytyl vystrašené Mytyl o mrtvých, aby se jich *zbytečně* nebála. V hodině půlnoční místo mrtvých pak z hrobů vyrazí květena, která vytvoří čarokrásnou svatební zahradu, jež se utopí v příchozím rozbřesku. Děti se vrací před oponu. Čeká je svět, kde přebývají Štěstí a Radosti. Musejí být opatrní, od Štěstí k Neštěstím je to krůček a leckdy je sotva rozeznat.

Devátý obraz v **Zahradách Štěstí**, připomínajících nejhonosnější období benátské a vlámské renesance. Kočka mizí za tmavou oponou, kde sídlí Neštěstí. Ostatní Duše, kromě Světla, se nechávají unést neskromným pohostinstvím nejpřízemnějších Štěstí. Modrý pták se tu nikdy neobjevil a navíc není k jídlu, takže podle jejich Vůdce (Štěstí být bohatý) nebude nijak důležitý. Na pozadí hostiny se odehrává „přehlídka“ různých Štěstí. Když Tytyl otočí diamantem, aby hostinu ukončil, prostor se rozzáří *pohádkově narůžovělým světlem* a všechna Štěstí se promění v nahé chudé a odporné bytůstky. Nejodvážnější se prchají ukrýt k Neštěstím. Vytvoří se prostor pro laskavější Štěstí, jimž ta Přízemní kdysi ublížila. Pro úplnost, ale i důležitost alegorického světa, která Štěstí (a Radosti) autor vybírá, přikládám v závěru celé práce přehledovou tabulku.

Světlo.	[...] <i>Možná že vůdce tvého Štěstí domova bude vědět, kde je...</i>
Tytyl.	<i>Kde?</i>
Štěstí.	<i>On neví, kde je Modrý pták!</i>

(Všichni se dají do hlasitého smíchu.)

Tytyl. *(dotčeně) Ne, nevím... Na tom není nic k smíchu...*

(Nové výbuchy smíchu.)⁶²

⁶² MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Brno: Doplněk, 1997, s. 99.

Zdlouhavý, ale v kontextu hry důležitý obraz pokračuje Radostmi, sídlících u nebeské brány. Vysoké andělské bytosti v zářivých rouchách. Tylyl se diví, že se nesmějí a Světlo odpovídá, že Člověk, který se směje, ještě nemusí být nejšťastnější. Nejdůležitějším poznáním dětí v Zahradách je setkání s Mateřskou láskou. Podobá se mamince, jen je krásnější a roztrhané šaty nahradily šaty z polibků, pohledů a pohlazení. Dojde také k prozrazení Světla. Velké Radosti na něj už dlouho čekají, ale Světlo se nesmí odhalit. Musí poslouchat Učitele⁶³ a ještě nenastal ten pravý čas. V závěru Radost z pochopení políbí Světlo, objímají se a všichni, kromě nechápajících a překvapených dětí, se dají do pláče.

V. dějství

Poslední říší je **Království budoucnosti**. Palác s dvoukřídlými opálovými dveřmi, zahalený v nadpřirozené modři. Duše sem nesmí, kromě Světla, protože kdyby poznaly budoucnost, přestaly by poslouchat. (Ačkoliv jejich *budoucnost* byla řečena na začátku výpravy.) Království stráží vysoké postavy, *snad andělé*, kterých není dovoleno se vyptávat a o kterých se říká, že vystřídají lidi. Tylyl s Mytyl se setkávají s nenarozenými dětmi, které odtud, nadejde-li jejich čas, *sestupují dolů* na Zem. Modré děti se chlubí vynálezy, které mají přinést na svět. Jedno má za *dvanáct* let přinést *něco*, co vrátí lidem štěstí. Malý a v budoucnu slepý zrzek má přemoci Smrt. Zamilovaní odsud nemohou odejít společně. Příchod nového života vyvažuje Maeterlinck spravedlivě smrtí. Sourozenci potkají bratříčka, který se má narodit na Květnou neděli⁶⁴. Přinese si s sebou spálu, černý kašel, spalničky a podobně jako *sedm* sourozenců, ani on s nimi nebude příliš dlouho. Přichází Čas (bílý vous, kosa, přesýpací hodiny), aby nalodil připravené děti na koráb Jitřenky. Loučení dětí-kamarádů a ozvěny zpěvů matek. Autor neopomene uzavřít (pro něj významnou) myšlenku zamilovaných.

Druhé dítě. *Pane Čase, přijdu příliš pozdě!*

První dítě. *Nebudu už na Zemi, když ona sestoupí!*

Druhé dítě. *Já už ho neuvidím!*

První dítě. *Budeme na světě sami!*

Čas. *To se mě netýká... Stěžujte si u Života... [...]*⁶⁵

⁶³ Otevřená metafora. Může být vykládáno různě. Možná Bůh, možná Život, Osud či Láska.

⁶⁴ Pašijová neděle. Maeterlinck ji opět volí zcela záměrně.

⁶⁵ MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Brno: Doplněk, 1997, s. 121.

Když jsou vyvolené děti vypuštěny, všimne si Čas Tylytyla, Mytyl a Světla. Světlo poručí Tylytlovi, aby otočil diamantem, že má Modrého ptáka pod pláštěm.

VI. dějství

Světlo dovede děti domů, kde jim prozradí, že celá cesta trvala *jeden rok*. A protože pták Země vzpomínek zčernal, z Říše budoucnosti zčervenal, ptáci z Paláce noci zemřeli a v Lese se ho nepodařilo chytit, nezbyvá než věřit, že Modrý pták neexistuje. Příhodné je, jak se přítomnost *skutečného* Modrého ptáka (ne)dohrává a kam jej Maeterlinck umisťuje. Poprvé je v Paláci noci, podruhé ho má Dub v Lese. Tedy Příroda a svět, v němž bdí Noc. Do loučení vtrhne Pes, který dává zadostiučinění Kočce za její zradu. Výprask zároveň může připomínat úsměvné hašteření zvířat, která jsou si odjakživa rivaly.

Ráno probouzí děti Matka Tylová. Vše je pro ně krásnější a s radostnou horečnatostí vyprávějí o předlouhé cestě. Matka volá otce Tyla, že jsou nemocné. Otec s úsměvy říká, že si *jen hrají na šťastné děti*. Příchozí sousedka Berlingotová obdrží od Tylytyla hrdličku (náhle modrou), aby ji k Vánocům dala nemocné dceři, která nemůže chodit. Netrvá dlouho a do šťastné atmosféry se navrací spolu s ní. Holčička běhá, tančí, lítá – je šťastná. Tylytl ji přirovnává ke Světlu. Všichni dostali dárek nejcennější – Šťěstí. Šťěstí vycházející z Lásky, rodiny a věcí, které tu vlastně byly celou dobu. Závěr jakoby se kromě vlastního poselství navracel i ke šťastným příběhům milenců. Šťěstí je pomíjivé, stejně jako Láska. A přináší Láska Šťěstí nebo naopak? Naštěstí, je víc druhů Lásky než jen ta milenecká.

Matka Tylová. *Copak, Tylytle? Ty se bojíš holčičky? Jen ji pěkně obejmí...
A dej jí velikou pusu... Věťší! Ty býváš přece tak nebojácný!
Ještě jednu! Co je ti? Vypadáš, jako bys chtěl brečet...*

(Tylytl děvčátko neobratně políbí a teď stojí proti němu – obě děti si hledí mlčky do očí. Pak Tylytl pohladí ptáka po hlavičce)

Tylytl. *Je dost modrý?*
Holčička. *Ale ano, jsem spokojená...*

Tylytl. *Viděl jsem modřejší... Ale ty sytě modré nechytíš, ať se snažíš sebevíc...*

Holčička. *To nevadí, je moc hezký...*

[...]

(Chce převzít ptáka z rukou holčičky, ta bezděčně ucukne a hrdlička využije toho, že sevření povolí, vyklouzne a uletí)

Holčička. *(zoufale vykřikne) Maminko! Uletěl! (Rozvzlyká se)*

Tytl. *To nic... Neplač... Já ho chytím... (Jde na předscénu a obrací se k obecenstvu) Jestli ho někdo z vás najde, může nám ho vrátit? Potřebujeme ho, abychom mohli být později šťastní...⁶⁶*

Modrý pták může být pohádkou pro děti a současně symbolicky poetickým příběhem pro dospělé. Je to autorův návrat ke svému vnitřnímu „tápajícímu dítěti“, které konečně došlo poznání. Dokonalé štěstí *nelze* nalézt. Je obsaženo v okamžicích života, kdy si jej ani neuvědomujeme. Je pomíjivé právě proto, že je „obyčejné“. Dobrodružná výprava snem míří k dětem *stejně*, jako k dospělým. Vypráví se o objevování fantaskních světů, věci ožívají, zvířata mluví a nakonec je nejdůležitější *umět mít rád*. Vracet dobro, kterého se *nám* dostává v pravdivých chvílích života. Tytl a Mytl dojdou prostého a přesto nejdůležitějšího poznání, které pozvolna vyplyne z jejich vlastní fantazie a představ. Není žádným reálným prozřením, edukativním ponaučením, co je správné. Všechny ty světy, se všemi rozměry, jsou lákavé, barevné a pro dítě potřebně obrazivé. Děj není návodný, neponouká konkrétně, ale (po)ukazuje, (po)odhaluje a nabízí. Nechává recipienta ten svět prozkoumat a vytvořit si v něm svůj vlastní. S jinými a novými významy.

S takovým světem je nutné zacházet opatrně. Má pevné pilíře a základy, dlouho před *Modrým ptákem* budované, bez nichž se neobejde. Právě tady začíná otázka, jak ho převyprávět dětem a nezahltit je vysvětlováním všeho, co má víc než jeden význam. Po základním čtení autorova díla, s pochopením záměrů, témat, motivů a klíčů se začíná práce dramaturgicko-režijní, jejíž výklad budou muset podpořit všechny dostupné prostředky a složky, dle zvoleného média.

⁶⁶ MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Brno: Doplněk, 1997, s. 138-139.

Nejčastějším zásahem (omezením) bývá záměrné absentování nebo zmírňování tématu smrti. Především v motivu umírání Duší a o to více pak v motivu umírání dětí, které je rozvíjeno v Zemi vzpomínek a Říši budoucnosti. Téma zdá se být postradatelné, ale opak je pravdou. Nemůže být upozaděno, je nedílnou součástí stylizovaného světa, v němž lež nemá místo. Vládne zde pravda, v níž se ukrývá vše od soucitu, přes pochopení až po „radost ze smíření“. Navíc pro Maeterlincka je Smrt stejně přirozená jako Spánek. Další úskalí přicházejí s radikálními škrty a vynecháváním obrazů, čímž se z dramatu může stát líbezná „báchorka“, která ale zakalí vše *krásné*. Kouzelná „báchorka“ nebude rozvíjet fantazii, nebude ponoukat k abstrakci. Bude jen další – *stejnou jako všechny ostatní* – pohádkou. Zvolit inscenační klíč rozhodně není snadné.

Palčivou otázkou dále zůstává, jaká je *vhodná* věková kategorie. V první řadě záleží na tom, o čem *Modrého ptáka* hrát, na co klást důraz a *jak* vyprávět. A zdali zůstat věrni autorovi. Přesnou věkovou hranici *nelze* určit – aniž bychom někoho nepodceňovali a někomu nehráli *pohádku*, na kterou je už „velký“. Ideální situace by nastala v případě znalosti věku hlavních hrdinů, podle kterého bychom „vstupní věk“ recipientů mohli nejlépe určit. Ten ale Maeterlinck neprozrazuje, ačkoliv můžeme odhadovat. Nebojácný a zpočátku tvrdohlavý Tytyl navíc působí o *něco* starší než nevinně dětská a bojácná Mytyl. Kontrast interpretací a tedy i věkových kategorií vytvoří vybrané adaptace a inscenace.

Smířlivá pohádka

Rozhlasová adaptace Františka Pavlíčka⁶⁷ z roku 1989 dokazuje, jak nelehký je úkol zpřístupnit *Modrého ptáka* dětem. Pavlíček drama výrazně osekal (dějově i myšlenkově) a vytvořil jednoduchou, poučnou *vyprávětku* pro děti se vším všudy. Jen ne s přesahem. Chtěl pouze a *jen* vyprávět. Hra byla uvedena v odpoledním bloku ČRo 2 jako tradiční rozhlasová hra pro děti. Obnovenou premiéru mohli posluchači zaznamenat v srpnu 2012. Programové zadání a záměr napsat pohádku na motivy Maeterlinckovy hry Pavlíček dodržel.

⁶⁷ Může být podepsáno jménem Ivan Hubač, který byl zřejmě Pavlíčkovým pokrývačem. Pavlíček byl v roce 1970 pro angažovanost v letech 1968–1969 (člen ÚV KSČ) nucen opustit svá dosavadní místa v kultuře a stal se zakázaným autorem. Do roku 1989 pracoval v dělnických profesích a v tomto období byly jeho hry hrány pod různými pseudonymy nebo jmény jeho přátel.

Se zbylými tvůrci – režie Jiří Horčíčka, dramaturgie Eva Košlerová – se ale nevyhnuli několika interpretačním a dramaturgickým omylům. V dnešním kontextu se adaptace stává na jedné straně zdařilou pohádkou **pro „všechny“** a na straně druhé nepřesným odvarem skutečného příběhu.

Na začátku si Pavlíček usnadňuje cestu ke své pohádce vytvořením postavy Vypravěče, která bude jednotlivá dění uvozovat a dovysvětlovat. Bude skrze barvitě popisy⁶⁸ určovat atmosféru, náladu a bude hlavně vyprávět. Vypravěč je v rozhlasové tvorbě mnohdy výhodou, nicméně v tomto případě také zdůrazňuje charakter žánru – *„já jsem ten hodný pán, který vám bude vyprávět pohádku, a tak se přece nemáte čeho bát“*. První slova se věnují pohádkové osvětě, která vytyčí hranice mezi snem a realitou. Což Maeterlinck koneckonců dělá také, jen ne tolik okatě, naopak s tím pracuje průběžně a jemněji – to ale neznamena nepochopitelně. Dozvídáme se, jak je rodina důležitá, jaký je skutečný svět a jaký je ten za zavřenými víčky. Vypráví se o cestě do světa představ a vzpomínek. A z tohoto světa zrodily se za pradávných časů pohádky, jež mezi námi žijí dodnes. Silně narativním úvodem se Pavlíček vůči Maeterlinckovi vymezuje, čímž recipienta poněkud okrádá, ale v rámci rozhlasově-inscenačního klíče je to naprosto legitimní přístup. A samozřejmě – dětem to velmi ulehčuje.

Úvodní „scéna“ je pro vyznění Pavlíčkovy pohádky stejně klíčová, jako jeho vlastní závěr. Značný posun je už v tématu Berlingotové, jejíž dceruška (bezejmenná, tady Liduška) si přeje Tylylovu hrdličku. Sousedka posluchače seznámí se situací a poté ještě vyslechneme konverzaci rodičů s dětmi, která se promluvou zabývá. Otec je poměrně přísný (další posun) a zlobí se na Tylylu, který hrdličku nechce darovat. Po vypravěčsky „nenápadném“ upozornění, že děti znovu usnuly, si o tom (znovu) probuzení sourozenci (znovu) povídají. Zatímco Maeterlinck začíná Matkou, která přikrývá usínající děti, aby se mohly „probudit“, Pavlíček potřebuje Vypravěče, úvodní promluvy, úplné odhalení berlingotovského motivu a poté je nechá usnout. Pavlíčkova Beryluna pak následuje kroky té Maeterlinckovy, ačkoliv bylo téma již dostatečně rozmělněno.

⁶⁸ Popisy kopírují a košatí autorův vedlejší dramatický text nebo využívají proškrtaných replik.

Zjednodušování vzápětí odporuje výklad samotné postavy. Maeterlinckova Beryluna je *la fée* čili *víla*. Pavlíček využívá (tehdy nejnovějšího) překladu Dagmar Hubené, která z Beryluny dělá *kouzelnici*. *Kouzelnice* by ještě byla v pořádku. Stejně jako například *čarodějka*⁶⁹. Jenže v Pavlíčkově adaptaci je Beryluna charakterizována jako *stařena čarodějnice*, což je v českém kontextu někdo, komu by děti ze zásady neměly věřit, natož s ním někam chodit a něco pro něj dělat. Kdy naposledy se setkaly s *hodnou čarodějnici*? (Máme rok 1989.)

Dalším zásahem je uskromnění společníků. Pavlíček si vystačí se Psem, Kocourem (namísto Maeterlinckovy Kočky), Světlem (tady Světluškou), Chlebem a Vodou, což by opět nemuselo škodit. Škodí ale absence motivu, kdy se Duše mají dozvědět, že na konci výpravy zemřou. Za zmínku ze sídla Beryluny stojí dvě věci. Od začátku je opomíjeno téma vzpoury *Kocoura* a jeho lstivé plány. Druhou věcí jsou převleky, kdy Pavlíček v případě Mytyl dětem obrazotvornou popisnost zjednoduší a oblékne ji celou do šatů Sněhurčiny. Budeme-li brát v potaz, že tehdejší děti už znaly disneyovskou *Sněhurku* (1937), rozhodně se jedná o krok správným směrem, protože šatičky jsou nezaměnitelné.

Země vzpomínek je nejkratším zastavením, které děti podniknou. Kvůli krácení či „nadbytečnému“ posilování tématu smrti chybí scéna se zemřelými sourozenci a večere před odchodem. Tytyl s Mytyl tak prarodiče pouze pozdraví, vezmou si kosa v domnění, že je to Modrý pták a vydají se zpět. Okamžik netuší, kudy kam. Na pomoc přichází Vypravěč, který vstoupí do jím vypravovaného děje. Jakási čtvrtá stěna naruby popostrčí děj vpřed a ukáže, že i Vypravěč je na straně dětí. Získává si absolutní důvěru. V rozhlasové hře to vypadá následovně.

Vypravěč. *Tylytle, podej sestřičce ruku a pospěšte si děti, už se smráká. Tudy se musíte dát k rozcestí... [...] Otočíš kouzelným diamantem. Uvidíte, že vaši průvodci na vás už netrpělivě čekají.*

Světluška bere výpravu do *Zámku Radostí* (Zahrady Štěstí), kde jsou v rychlém sledu představeny některé z Maeterlinckových alegorických postavíček.

⁶⁹ Slovíčkaření, které převrací a ovlivňuje významy, vychází už z problematiky překladů, které se v drobnostech liší. Dále například rozdíl mezi šaty Mařenčinými (Hubená) a Markétčiny (Morávková a Belisová) pro Mytyl nebo kalhotami po Palečkovi (Morávková a Belisová) či Bajajovi (Hubená) pro Tytyla.

Zachován je pro pohádku nejvýhodnější motiv – setkání s Mateřskou Láskou. Pavlíček zde navíc přehazuje celé obrazy. V předloze děti po návštěvě Země vzpomínek vstupují nejprve do Paláce noci a až poté do *Zámku Radostí*. Tvůrcům šlo zřejmě o kompoziční řešení s cílem udržet temporytmus a napětí rozhlasové inscenace. Pokud ne, pak mi uniká smysl, proč později zanechají obraz na Hřbitově, který kromě ujištění, že Modrý pták neexistuje, akorát přispívá odstrčenému tématu smrti. Na druhou stranu „zdrucující“ pravda o Modrém ptákově je o to silnější v závěru, kdy se má dojít „katharse“. Přece je svět krásný – jako v každé pohádce, kde spolu *kdokoliv s kýmkoliv žil šťastně až do smrti*.

Palác noci. Chybí dialog *Kocoura a Královny noci* (Noc), tudíž Pavlíček opět získává čas, ale zase okrádá *Kocoura* o to, co jej dělá *Kocourem*. Díky radám od *Světlušky* nepřiliš napínavě pootevrou *pár* dveří, odhalí *pár* tajemství a navracejí se zpět sice s plno ptáky, ale ani jedním modrým. Následuje Les, který je prvním místem, kde se projeví *Kocourův* charakter tak, jak je v předloze. Se Psem se doposud pošuchovali, ale až nyní je (motivované) nepřátelství zřetelné. Následující dění předlohu vcelku věrně následuje. A protože Pavlíček leccos ubral, může něco přidat. Nechá Tylytu vylézt do koruny Dubu, kde má být Modrý pták. Když ho Tylyt chytí, zjistí, že je mrtvý (*snad* kvůli otočení diamantu) a jeho ruka je od krve. *Světluška* mu pokyne, aby mrtvého ptáka uložil na zemi do listí.

Z Lesa na zmiňovaný Hřbitov a odtud by děti měly pokračovat do další stěžejní části Maeterlinckova světa, Říše budoucnosti. Celého obrazu se Pavlíček zříká. Děti dorazí rovnou domů a musejí se rozloučit. Patos a sentiment, jak se na pohádku sluší a patří. Když se ráno probouzejí, setkají se nejen s rodiči, ale i se sousedkou Berlingotovou. Hrdličku, která je nyní modrá, pošlou Lidušce a po tomto dobrém skutku je vše krásnější, jasnější a děti jsou okouzleny realitou stejně silně, jako byly okouzleny skrytým světem, který se vyjevil, až když otočily diamantem. Úplným závěrem Vypravěč uzavře pohádku tím, že stačí mít *jen* soucitné srdce a uvědomit si, že vše kolem nás je živé. Nutno je chránit život proti zmaru, protože to je nakonec jako šťastně objevit Modrého ptáka.

To je Pavlíček. Pohádkově smířlivý, hodný, básnivý. Perfektně mu takový závěr do celého konceptu zapadá, ale „zrazuje“ tím některá z poselství předlohy.

Pohádkové kompozici není co vyčítat, ale je potřeba se pozastavit přinejmenším u opomíjeného tématu smrti. To nejenže má u autora pevné místo, ale i pro mladého diváka nemusí být bezvýznamné a nemusí o něj být ochuzen jen proto, že jde o *pohádku*. Maeterlinck s všudypřítomnou smrtí pracuje v několika významových úrovních, ale Pavlíček si ponechává pouze tu nejsmířlivější. Téma se poprvé objevuje, když jdou sourozenci navštívit Dědečka s Babičkou. O nich už se ale dávno ví, že zemřeli, je to přirozené a nijak šokující. Jsou v Zemi vzpomínek, kde je děti mohou kdykoliv „navštívit“. To, že tu má být ještě *sedm* zemřelých sourozenců, už Pavlíček vypouští, protože (kromě krácení stopáže⁷⁰) by to bylo přílišné znásobení *Dámy s kosou*. Co je pro Maeterlincka nejdůležitější Pavlíček ignoruje, protože ve své pohádce nechce nic, co by bylo spjato se smrtí dětí. Komplikací není Maeterlinckem nastavené, nadmíru laskavé a přirozené téma smrti, ale způsob (prostředky), jakým ho mladému recipientovi přetlumočit.

Stejně tak mizí onen strach, nejistota a možnost toho, že totéž potká dcerušku Berylunu/Berlingotové. Vždyť proto je potřeba najít Modrého ptáka – *co kdyby* nemocná holčička zemřela. Dále Pavlíček se smrtí pracuje v převzatém motivu nepravých modrých ptáků. Ačkoliv je smutné, že umírají, nejde o nic závažného. Je to *prostě* tím, že opouštějí své přirozené prostředí. Mohou existovat pouze ve své říši. Jediným šokem je závěr v Lese, kdy je smrt ptáka učiněna velmi reálnou prostřednictvím krve. Nezodpovězenou (a dramaturgicky nejasnou) otázkou zůstává, proč je najednou potřeba na tuto „*obyčejnou*“ smrt takto výrazně upozornit. Kromě ptáků ale nedochází k žádné smrti *tady a ted’*.

Posledním neméně důležitým rozdílem je konec výpravy. *Čarodějnice* Beryluna neprozradila Duším, že je čeká smrt. Ze závěrečného loučení tak vyplývá, že se s dětmi sice už nikdy nesetkají, ale vše je v pořádku. Duše se navracejí do své Říše mlčení. Totéž vypráví i Maeterlinck, ale hned v úvodu dodává, jaký osud Duše čeká. Náhle se loučení mění v přítomnou smrt. A právě proto, dělá zbabělý *Kocour* celou dobu to, co dělá – má strach ze smrti – ovšem s tím Pavlíček nepracuje už vůbec. Je rozdíl, když se mladý recipient musí rozloučit s hrdiny, které si zamiloval, anebo si uvědomit, že odchodem umírají (jakkoli je to neagresivně naznačeno). *Tady a ted’*, někdo dětem velmi blízký.

⁷⁰ Zhustit Maeterlincka do jednapadesáti minut odpoledního vysílání si samozřejmě žádá zákrok.

Ale to už souvisí se všeobecným tabuizováním témat, kde je a není smrt a kdy je a není vhodné ji dětem ukazovat. **Přitom, kde jinde než v iluzivním světě se to snese lépe.** Neumírá snad Malý princ, který se nechá uštknout hadem, aby se mohl vrátit na svou planetku? Dalšími příklady mohou být díla novodobějších dětských autorů. Smrt Átrejova milovaného koně Artaxe z *Nekonečného příběhu* Michaela Endeho. Příběh dvou bratří z říše Nangialy, prakticky „věnovaný smrti“, *Bratři Lví srdce* Astrid Lindgrenové a další.

Pavlíček se chrání Vypravěčem. Starostlivě vše vysvětluje a ukazuje, jaké ponaučení z toho plyne. Mladého posluchače podceňuje, zahlcuje vysvětlivkami. Vzhledem k publiku je důležité uvažovat také o hudbě, která je pro mluvené slovo nepostradatelnou součástí. Vytváří atmosféru, probouzí empatii a všeobecně plní významotvornou funkci, je magickým klíčem k naší představivosti. Skladatelský přínos Vladimíra Popelky pro Pavlíčkovu adaptaci je kontroverzním tématem. Hudba musí jít po smyslu, doplňovat herecké-hlasové výkony, posouvat smysl sdělení. To se neděje vždy. Následující část může působit recenzentsky, ale záměrem je poukázat na „tradiční“ hudební dramaturgii, která může vytvářet nelibost a odtud nezájem posluchačů. Zbytečně degradovat Maeterlinckův příběh i samotnou adaptaci a její „šlechtný“ záměr.

Hlavní hudební leitmotiv je podmanivý, přičemž podstatnou barvitost mu dává ženský vokál (evokující klidně Mateřskou Lásku nebo duši Světlušky). Objeví se podobně laděné motivy, značící přechod mezi světy. Dobře fungují ruchy, které předznamenávají situace a soustřeďují pozornost na konkrétní vjemy. Prvním problémem je zvuk, znázorňující otočení diamantu. Kouzelný diamant je v Maeterlinckově světě jedním z nejdůležitějších artefaktů. Význačným atributem, rekvizitou celé hry. Díky němu pronikáme do světa největších pravd. V originálu víla Beryluna ve své vysvětlující replice navíc dodává, že je to *praktické a nedělá to žádný hluk*. Maeterlinck pro to měl jistě své důvody, ale většina tvůrců (nejen rozhlasových) to nijak nedodrжуje a otočení všelijak podbarvuje. Zde důležitý moment doprovází zvuk, připomínající vítězný hudební jingle nejhorších soutěžních pořadů. Motiv hostiny a kočárů za oknem zase připomíná renesanční či barokní slavnosti kdesi na zámku v době, která už dávno není naší.

K úpravě sice pasuje, ale jde o laciný trik, jak vzbudit konkrétní představu. Stačí první tón a chtě nechtě máme přesný výjev, protože tak jsme „naučení“. Sporný může být i „bojovný motiv“ v lese. Vojna, válka, marš. Opět „funkční“, ale znova ohraný a nenápaditý trik, jak se vyhat ze situace. Popelkova hudba není špatná. Přesto se ale jednotlivé prvky narušují, nezapadají do sebe a nevytvářejí pocit celistvosti. Jde o univerzální hudební mix, složený z vícero pohádek, který možno do všech pohádek, stejně tak univerzálně, použít. Výsledný tvar je nijaký, ubíjí zbytky volnosti dětské fantazie, která se má rozvíjet a nikoliv stát na místě.

Odlišný přístup volí ještě před Pavlíčkem Juraj Bindzár⁷¹, který *Modrého ptáka* upravuje pro soubor dětí a mládeže ve věku **od jedenácti do sedmnácti let**. Maeterlinckovo drama je pro něj o *dětském právu snít a právu hrát si*. Přiznává, že konkrétní řešení vyžaduje konfliktní přístup k textu, stejně jako je nezbytné nalézt nový režijně autorský výklad. Stavba pohádky, Bindzár se odkazuje rovnou na pohádku lidovou, je křehká a proto je potřeba zbavit se nákladu myšlenek a významů. Ve snaze zachovat smysl – *hledat je více nežli nalézat* – se zaměřuje na dramatický děj (vytvoří si svižnou zkratku) a na konflikt charakterů.

Výrazně redukuje počet postav, obejde se dokonce bez rodičů i sousedky Berlingotové. Jejich vynecháním narušuje Maeterlinckův význam snění, který se prolíná se skutečnou realitou. Narušení je ale *účelné*, protože základním rámcem – *celé je to hra, děti si pouze hrají* – je divadlo na divadle. Na scénu přicházejí dětští herci v civilu a v ranečcích si nesou vše potřebné od kostýmů po rekvizity. Zpívá se průvodní a poté i celou *hru* doprovázející píseň o Modrém ptáku, jehož chycení je totéž, jako se probudit. Překvapivě je zachován motiv smrti Duší.

Čarodějka. [...] *No, těžko se to dá říci jinak nebo aspoň mírněji, byla by to lež. Všichni, kdo půjdete s dětmi, kdo s nimi půjdete na dlouhou cestu, na konci té cesty zemřete.*⁷²

⁷¹ Juraj Bindzár je slovenský režisér a scénárista, autor rozhlasových a divadelních her, publicista, písničkář a básník. Adaptace *Modrého ptáka* byla koncipována pro soubor dětí a mládeže, který jej v roce 1974 s Bindzárem inscenoval – soubor Ludus při ObKaSS a LŠU v Bratislavě 2. Úpravu přeložila Eva Machková, texty písní Jana Štroblová a s dramaturgickým komentářem byla otištěna ve druhém dílu *Sborníku her pro dětské divadelní soubory*.

⁷² BINDZÁR, Juraj. Cesta za modrým ptákem, dlouhá, předlouhá, nekonečná. In *Dětské divadlo 2: Sborník her pro dětské divadelní soubory*. Praha: Albatros, 1978, s. 216.

Motiv ale, vzhledem k nastavené *hře* a divadle na divadle, nedotáhne do konce, což působí nedůsledně. Stejně jako Pavlíček se vyhýbá smrti dětí. V Zemi vzpomínek se tak děti opět nesetkají se sourozenci a v Říši budoucnosti dochází dokonce k *happy endu*. Budoucí bratříček, který má dle Maeterlincka brzy zemřít, se v této verzi chlubí, že se stane kovářem. Dětská hra dostojí i *předepsanému* charakteru Kočky, ale ani její dvojitý konflikt není dostatečně dotažen.

Bindzárovi se *daří* jedna věc. Zjednodušit vrstvy příběhu, aby jej mohli sehrát mladí herci pro stejně staré publikum. Charaktery jsou čitelné a v rámci možností zůstávají věrné předloze. Divadelní i myšlenková zkratka však dosahuje vrcholu v místě, kde má dojít k „poznání“, kterého je i v této odlehčené verzi potřeba. Bindzár to ale degraduje zopakováním písničky – v níž se ukrývá „vše“ podstatné – a zpětným převlékáním dětí do civilu. Ty pak odcházejí, jakoby se nic nestalo. Jenže ono se mělo *něco* stát. Bindzárův význam *hraní si* náhle převyšuje všechno ostatní, což je sice líbivé, ale je to ještě zapomenutelnější a ještě pomíjivější, než samotné hledání štěstí. Divadlo na divadle možná nepotřebuje konec, ale rozehrané motivy ano. Děti si zadováděly, zazpívaly a odcházejí, aby sem příště mohly přijít znovu a hrát si zase na něco jiného.

„Každý sen je trochu jako modrý pták,
když ho sníváš, vynese tě na oblak,
ale zkus ho zavřít, byť měl klíčku ze zlata,
vzbudíš se – a buch bác rovnou do bláta.
Už to není modrý pták,
modrý pták...“⁷³

Ztracená mládež

Vladimír Morávek je známý tím, že předlohu většinou rozbije na nejmenší částčky, aby z nich vystavěl nové dílo. Inspirované původními myšlenkami, ale pojednané v odlišné a vlastní interpretaci. *Velice modrý pták* z roku 2007, přičemž dva roky na to vyšla i rozhlasová verze, si z Maeterlincka bere jen to nejnutnější. Morávek na několika místech autorovo řádky podpoří, ale ve větší míře je narušuje a přetváří. Inscenace není určená dětem, ani k nim nemíří.

73 BINDZÁR, 1978, s. 242.

Nepomáhá ani obsazení dětských herců. *Velice modrý pták* plachtí v prapodivné i pozoruhodné stylizaci a provázkovsko-morávkovské poetice, která je vykloubená, vyšínutá a náročnější, co do čitelnosti a pochopení. Připomínat může psychedelicky snovou cestu plnou výjevů, poslepovanou děsivě *pohádkovým* dějem, kde muzikálovou hudebnost⁷⁴ budou střídát komentáře na mikrofony a kde jedna jevištní metafora bude střídát druhou a hned na to třetí a čtvrtou. Místy to nebude k vydržení a místy to bude vypadat, že kdyby to *takto* bylo pojaté celé, tak byla vytvořena skoro až hororově přitažlivá podívaná vhodná **pro mládež**.

Do děje uvádí rámcově postava Vypravěče, jenž představuje situaci okolo Justýny Berlingotové, která před Štědrým večerem upadla do horečnatého spánku, z něhož nebylo možné ji probudit. Svůj stav později popisovala jako příběh dětí ze sousedství. Po celou dobu nemoci měla dívka *neobyčejně přesný* pojem o čase a dokázala určit, kolik času (jí) zbývá do rozbřesku. Věděla, že jde o život, ale přesto nebyl sen tísnivý. Co víc, po celou tu dobu byla šťastná. Morávek příhodně umocňuje a zdůrazňuje téma času, které Maeterlinck poněkud opomíjí. Mluví o něm na začátku, další časový údaj je *tři čtvrtě na devět* a pak, ačkoliv děti musejí spěchat, se až na konci dozvídáme, že uplynul *celý rok*. Morávek zredukuje snový rok na dobu jediné kouzelné noci, kdy bude neustále připomínat přesný čas.

Úlohu Vypravěče posléze přebírá sama malá Justýna, která bude popisovat dění svého snu. Mnohem *děsivěji* a tajemněji nežli Vypravěč Pavlíčkův.

Jedním z nejvýraznějších posunů je vztah sourozenců Tylytyla a Mylytyl⁷⁵. Zatímco u Maeterlincka je předpoklad ochranného a staršího Tylytyla, zde se úlohy obracejí. Tylytyl je malý chlapec a Mylytyl starší sestra, která se k němu chová až rodičovsky a bude se jí (oproti Maeterlinckovi) dostávat více prostoru. Nejde ani tak o dorovnávání textového a hereckého prostoru, jako o přímou výměnu postavení, kde bude tentokrát Tylytyl ten, kdo ustupuje do pozadí.

Na pozadí sourozeneckého rozhovoru slyšíme sousedku Berlingotovou. Usínající Tylytyl se ptá sestry, proč děti umírají, když za nic nemůžou.

⁷⁴ Hudba Michala Pavlíčka s texty Milana Uhdeho.

⁷⁵ V inscenaci a Morávkově úpravě, oproti adaptacím a inscenacím jiným, to není Mytyl.

A kde vlastně jsou, když umřeli. Sestra mu odpovídá, že na tom nezáleží. Morávek se oproti Pavlíčkovi a Bindzárovi rozhodně nebojí opřít do tématu smrti a ještě otevřeně poukáže na jeho důležitost. Protože o něm se tu také hraje, jeho dějová linka je navíc podpořena pojmenováním jinak bezejmenné holčičky, její pretextovou minulostí i jejím současným vypravováním snu. S příchodí Berylunou objeví se závan Maeterlinckova mysticismu. Náladu však šokem převrátí otočení diamantu a odhalení Duší, jejichž komplexní výklad režisér příliš neusnadňuje.

Průvodci budou v Morávkově verzi Pes, *Kocour*, Chléb, Mléko a Světlo. Ukáže se (přidaná) Duše Paní Čas, nejvěrnější a nejkrutější, která bude dětem i samotné inscenaci udávat zběsile strašidelné tempo. Osvobozena je (přidaná) Duše Diamantu. Veškerá interpretace Duší balancuje na hranicích karikatury, herecké nadsázky, odstupu a účelného zcizování. A přitom je přesně dodržována charakterizace. Nejviditelněji na duších Psa a *Kocoura*, který dokonce v úvodním výstupu zpívá: „*Jsem kocour, krutý jako mládí, černý jako cesta ke hříchu, jsem ten, co slibuje a zradí [...]*“⁷⁶, čímž Morávek převyšuje a silně demonizuje Maeterlinckovo jinak „nenápadné“ zlo. Osvobození Duší v určité „otrávené“ extatičnosti komentuje Diamant, který se nemůže dostat ke svému Diamantovému songu. Když ho Tytyl rychlým otočením rozbije, odchází se slovy: „*Já nehraju!*“ Stejně tak nechtějí „hrát“ (zcizovací a metadivadelní komentáře o tom, že je to *blbá hra*) Duše, když se od Beryluny dozvědí, že je na konci výpravy čeká smrt.

Do přetransformovaného snového světa vstupujeme „Bránou tajemství“, kterou symbolizuje skříň, rozdělující jednotlivé světy. Výše jsem psal, že autor (po)nechává recipienta svět prozkoumat a vytvořit si v něm svůj vlastní. A přesně to dělá brněnská inscenace. Maeterlinckův svět se bude (ne)nápadně ztrácet a vynikat bude svět stejně fantaskní, jenže ten Morávkův. Do dění se bude průběžně pokoušet vracet Diamant, jako neúspěšný „performer“ se svým songem, který je v závěru už víc než našťvaný, ale stále má v sobě „kousek dobra“, aby se přemohl a pomáhal, protože jde o Justýnu. Výprava, rozvržena přesným harmonogramem, Maeterlincka v leccems následuje, ale ztvárněním vytváří „novou“ podívanou. Inscenace evokuje, šokuje, užívá nepříjemných zvuků a vytváří sugestivní svět, připomínající spíše *stav na omamných látkách* než pohroužené snění.

76 Přepis z rozhlasové inscenace.

V Zemi vzpomínek chybí (opět) zemřelí sourozenci a rodinná večeře. Palác noci kraluje vši strašlivosti, kde místo Noci vládne Pán Noci (Temnost), který charakter – už jen díky genderu – posouvá do poloh výrazně temnějších. Stává se uvaděčem Zlostí za dveřmi, které bude otevírat Myltyl. Pozměněná plejáda představí Pana Nemoc, Pana Válku, Pana Smrt a před modrými ptáky snů ještě Pana Konec světa. Pochytní falešní ptáci mění se v *mrtvé loutky*. Odtud rovnou⁷⁷ do Zahrad Štěstí, kde se koná korepetice sboru přízemních Štěstí, jejichž vábivost na okamžik okouzlí i Světlo. „Sbormistr“ a Vůdce představuje členy. V následujících výjevech se v režijním vyžití objevuje nespočet prvků, které činí scénu nadbytečně dlouhou. Nicméně, již Maeterlinckův text má v sobě toto riziko zakódované a budu ho komentovat v následující podkapitole. Ke zkrášlení a kontrastu dojde při proměně na představování Radostí. *Radost být spravedlivý* vypadá jako Tatínek Tyl, *Radost obětovat se* (nejšťastnější a nejsmutnější zároveň) připomíná Světlo i paní Berlingotovou, objevuje se *Štěstí mít společnou fotku s Václavem Havlem*. Nechybí samozřejmě ani plachá Mateřská láska.

Ve čtyři ráno ocitají se všichni v Království budoucnosti. Zachováno je téma s budoucím bratříčkem, vypuštěn je Čas, kterého nahradí Strážce. Velice modrého ptáka nakonec vezmou jednomu z dětí, které ho mělo v kufříku. Později zjistí, že je to hračka. Důležité je umět přijmout prohru. Loučení. Čtyři minuty po osmé ráno se děti probouzejí se slzami v očích, jako by zažily něco, co bolelo. Nad domem proletí hejno černých ptáků.

Dohrávání příběhu se po vši té „extravagantnosti“ zdá zdlouhavé. Tempo se rozměňuje a vytoužené poselství částečně zaniká v pomalém dořikávání všeho potřebného. Justýna Berlingotová se probudila a namalovala Tyltylovu *andulku*. Maeterlinckův závěr mizí se vším všudy a zůstává závěr šťastný – Morávkův.

Vypravěč. *Paní Berlingotová se odmlčí, z očí jí vytrysknou slzy, které už nejde zastavit. Tak mnoho se o Justýnku bála, celou tu noc. Justýna se usměje, v náruči svírá poněkud omšelou klec s velice modrou andulkou.*

⁷⁷ V programu k inscenaci jsou postavy z Lesa psané, ale pravděpodobně došlo k vypuštění scén (zřejmě kvůli délce), protože na záznamu ani v rozhlasové verzi Les není. Stejně tak Hřbitov.

Matka. *Co je Tyltyle, vypadáš, skoro jako bys chtěl plakat. Ty pláčeš... Proč pláčeš chlapečku, dej malé pěkně hubičku, no tak... Tak, nestyd' se.*

Mytlyl. *Tiše mami... Tiše.*

Justýna. *Děkuji ti Tyltyle.*

Tyltlyl. *Prosím. Já rád. My všichni. **Velice, velice rádi Justýnko.***⁷⁸

Morávek se Maeterlinckovi v základním výkladu vzdaluje, ale zároveň vytváří pasáže, které mu jsou *velice* blízké. V nepřeborném množství divadelních znaků prosvítají místa, která by navíc mohla položit základ dobré inscenaci pro mladé publikum. Temnost a explicitní hororovost může příběhu slušet, ale musí mít pospolitější a čitelnější tvar, ve kterém se „puberták“ nebude ztrácet – a tím nudit. Nesmí být pouze ohromujícími a „poetizovanými“ útržky, které plní účel spíše jednotlivě, než v celku. Již odderniérovaná inscenace, dostupná ze záznamu či rozhlasové verze, by mohla poukazovat na cestu, kterou je možné *Modrého ptáka* vykládat mladému publiku. Publiku ve věku od třinácti let, přičemž bych se nebál jít o rok nebo dva níže. Takové publikum je náročné a nedá se oklamat. Je potřeba ho zaujmout, nadchnout a mluvit jeho – nebo co možná nejpříbuznějším – jazykem. To na několika místech Morávkova inscenace dělá. Tajemná, temně modrá scéna s obrysy lesa, výrazná („moderní“) a významy i náladu podporující hudba, rapující Chléb a fantaskní svět, který odhaluje, co všechno divadlo dokáže.

Rozhlasová verze, zbavená scénické poetiky, zdá se pro cílové publikum příznivější, méně komplikovanější⁷⁹. Navíc by nemusela působit zdlouhavě jako inscenace, která mládež *zatracuje*. Zatracuje ve smyslu, že neuvažuje jejím směrem. Bude na mladého diváka působit, získávat si ho svou „neotřelostí“, ale jiné pasáže ho zároveň nebudou absolutně zajímat, protože je nedokáže přechít. Na druhou stranu se tahle „zatracovaná“ mládež může ztratit v paralelním světě Maeterlinckova dramatu, jež pro ní nebude ani pohádkovým dramatem, ani pohádkou, ani ničím jiným, co se v jejím vnímání blíží dětem – *těm malým*.

⁷⁸ Přepis z rozhlasové inscenace.

⁷⁹ Včetně počátečního zmatení, kdy postaršená Mytlyl může působit jako Matka Tylová.

Maeterlinck pro celou rodinu

Na českém jevišti se *Modrý pták* objevil poprvé v roce 1912. V Národním divadle ho uvedl někdejší šéf činohry Jaroslav Kvapil, který měl k Maeterlinckovi vždy blízko a byl jím nepochybně inspirován⁸⁰. Na repertoáru inscenace vydržela dvě sezóny. V roce 2015, po *stoleté* odmlce, se sem Maeterlinck vrací⁸¹ v režii Štěpána Pácla. Režisér Pácl spolu s dramaturgem Janem Tošovským vytvořili inscenaci **pro děti i dospělé**, která je ze všech výše zmíněných Maeterlinckovi nejvěrnější. Viditelně se respektuje žánr, jednoduchá, ale promyšlená stylizace dětí nenásilně „učí“ poslouchat, vnímat příběh i skrze slovo. Rodičům nabídne autorův myšlenkový přesah. Důvěra v Maeterlinckův text, přes všechny potřebné a vůči divákovi zdařilé zásahy, však odhalí i několik jeho (jevištních) slabin.

Modrý pták může svádět k velkolepé jevištní interpretaci či nepřirozenému a nežádoucímu kýči. V Páclově inscenaci je však ke snovému dění přistupováno minimalisticky a s předem vymezenou srozumitelností. Základem je scéna, která vzbuzuje dojem převrácené reality (viz příloha). Rozmístění stolů a židlí vytváří iluzi možných paralelních světů a dějišť, zdánlivě kopírujících nebo adaptujících sebe sama. Uspořádaný chaos doplňují detailní kostýmy (viz příloha), výrazně podporující jednotlivé charaktery. Stejně zásadní složku tvoří živá hudba, což pouze podporuje mé dřívější řádky, které se věnovaly *zacházení* s předlohou.

K posunu vůči Maeterlinckovi dochází minimálně. Škrty a úpravy jsou důsledné, ale veskrze opatrné a taktické. Pro začátek se tvůrci zbavují duše Ohně, Vody a Mléka, které jsou i u autora postradatelnými. Změnou prochází diamant, který není na klobouku (Maeterlinck), ale zvlášť. Stačí ho přiložit na čelo a otočit, kdy zatlačí na *hrbol na hlavě, který otevírá oči*. Čistě z logiky věci je na velké scéně nutně doprovázeno viditelným gestem a slyšitelným zvukem – což je znovu „proti“ Maeterlinckovi, ale nic z toho tentokrát nevadí.

⁸⁰ V roce 1903, rok po francouzské premiéře, zde uvedl *Monnu Vannu*. Před ní byla uvedena pouze Maeterlinckova *Vetřelkyně* a to ve čtyřech představeních (režie Jakub Seifert, 1898).

⁸¹ Tentokrát se hraje v přidružené scéně Národního divadla, ve Stavovském divadle. Žádný jiný Maeterlinck se od roku 1914 v Národním divadle neobjevil. Výjimkou je pouze jeho libreto v Debussyho opeře *Pelléas a Melisanda* (1921-1922, 1985-1988 a 2012-2013).

Prvním otazníkem je Duše Králíka, se kterým se má divák setkat v Lese. Králík zde přichází už s vílou Berylunou. Mytyl se ho překvapeně poleká a vidí ho dříve než Tylyl, který jeho přítomnost okomentuje až po otočení diamantu a vysvobození všech Duší. Králík bude jako „alenský“ průvodce procházet *snad* všemi obrazy, přičemž největší prostor dostane právě v Lese. Celou dobu zastává funkci jakési „veřejné inspicie“, která tu přináší kosa prarodičů, tu kabát pro Světlo. Rozhodně bude dění ozvláštňovat a dětem ho možná zpestří, ale jeho skutečný (povýšený) význam a záměr inscenátorů zůstává poněkud zastřený.

V Zemi vzpomínek je zachován motiv zemřelé rodiny, nicméně místo sedmi sourozenců, objevuje se jich pouze šest – *tři* dívky a *tři* chlapci. Palác noci doznává podobných úprav. Místo sedmi dveří čekají na děti (úsporně) pouze čtyři. Zachovány jsou Nemoci, Války a dveře s modrými ptáky noci (jednoduchá projekce v kombinaci s papírovými vlaštovkami). Čtvrté ukrývají „inovativní“ Úzkosti. Přestože Palác noci a později Zahrady štěstí odkrývají jednu ze slabin Maeterlinckova textu – zdlouhavost, „knižnost“ a opakující se princip, který se může okoukat a může působit „nudně“ – poradí si s tím tvůrci inscenace obratně.

Hrůzy skrývající se za dveřmi předvádí skrze zemřelé sourozence. Jako Nemoci kýchají (což odkazuje i k tomu, že děti doplatily právě na nemoci), Války a Úzkosti pak ztvárňují ve fyzicko-tanečním souboji přímo s hrdiny, jako jejich děsivý odraz (navíc mají stejné oblečení jako Tylyl s Mytyl). Stejně působivé jsou i děti Noci. Dvě „totožné“ dívky v jednoduchých šatech, se zakrvácenýma očima a od nich obvázanými hlavami. Vysoce stylizovaná *panenkovitost* odkazuje až k pro Maeterlincka „žádoucí“ loutkovitosti. Loutkovitost budou připomínat i chorografie/gesta, která po vzoru hovořící Noci opakují. Úskalím je, že děsivý (navíc pro význam slušivý) doplněk vyznívá jako zlehčování. Nejedná se o první místo, kdy tvůrci dokazují znalost Maeterlincka a jeho pochopení (či uchopení), ale přesto se zdá, že na úkor „rodinnosti“ sklouzávají k prostředkům, které sílu a přesnost obrazů mohou degradovat nebo proměňovat v nadbytečnou nadsázku. A přitom nadsázka, která jinde vyvažuje preciznost charakterů Duší, je přesně to, co by Maeterlinck v překladu pro *dnešní publikum* mohl potřebovat.

V následujícím obraze se daří držet náznak a jednotnou stylizací Duší stromů. Zpestřením a humorným ozvláštněním je absence zvířat. Ta je později řešena přes telefonní sluchátka, jejichž operátorem je „všudypřítomný“ Králík. Potřebně graduje také konflikt Psa a Kočky. Dokonce i samotná Mytyl, které je v inscenaci přiznáno více prostoru⁸², nežli v textu, je k ní poprvé pochybovačná. Vrcholu konflikt výrazně dosahuje před loučením, kdy i ve „zvířecím škádlení“ je „*kočičí kožich*“ dostatečně vyprášen Psem. Škrtu dozná obraz na Hřbitově, který hru – potažmo temporytmus inscenace – poněkud retarduje.

Zahrady Štěstí získávají jistou „aktuálnost“. Zpočátku jsou přizpůsobeny prostoduché metafoře „reklamní doby“, která představuje *nekonečné* požitky a zároveň evokuje hrůzy a pozlátka konzumu. Falešnou a pokřivenou alegoričností jsou Duše účelně zjednodušovány, aby se vymanily z autorovy *mnohoslovnosti* a staly se zábavnou podívanou. Vůdce – Štěstí být bohatý se před celou výpravou předvádí v přihlouplých kreacích, oděn jako správný „účastník zájezdu“ – barevná košile s bílými ponožkami v sandálech. Přehrávanou nebo klidně podehrávanou směšností se dosahuje efektu, který už dále po vzoru Maeterlincka není potřeba dohrávat. Už není třeba významové situace, kdy se z těchto „Štístek“ stávají ošklivé, nahé a chudobné bytůstky. Stejně tak se do tečky nedohrává náročnější a filozofující motiv s Radostmi, které se setkají se Světlem.

Království budoucnosti, podpořené ve statické scéně pouze namodralými světly, dosahuje myšlenky i přes výraznější uskromnění. Upozaděny jsou vynálezy dětí a veškerá jejich poselství, chybí Maeterlinckův citlivý motiv Zamilovaných a Čas není ani tak neoklamatelný a přísný, jako spíše „relativní“ hodný dědoušek, připomínající (bohužel) Alberta Einsteina. Na druhou stranu se poprvé vědomě zahraje na citlivou strunu, v rozhovorech o smrti. Nejprve v pláči Tytlyla (ačkoliv kluci nikdy nebrečí, za to holky pořád), který modrému dítěti vysvětluje, že Babičky odcházejí dřív než Maminky a poté v neopomenuté scéně s budoucím sourozencem, který přijde „za chvíli a na chvíli“. Světlo neukrývá Modrého ptáka pod plášť (Maeterlinck), děti se na něj ptají Času. Ten ale musí „letět“, takže se mohou rovnou vrátit domů. Sen a realita se pozvolna prolamují, děti se převlékají do pyžama, Chléb má planý (až „politický“) proslov.

⁸² Nelze nepodotknout, že je účinek povýšen hereckým výkonem Pavlína Štorkové.

Duše v inscenaci neumírají – nebylo Berylunou na začátku řečeno – čímž dochází k jedinému zásahu do všudypřítomného autorova tématu. Všechny ostatní přirozené a ve výsledku nijak děsivé motivy smrti byly náležitě odehrány. Otevřeně a přiznaně, tak jak zamýšlí Maeterlinck, protože není potřeba se bát, natož o tom nemluvit. Oproti jiným úpravám je to inscenačně i myšlenkově přijatelný kompromis. Navíc přátelské loučení by se dalo interpretovat též jako (ne)určitý *zánik* Duší, což ale míří už k jedné z mnoha dramaturgických úvah.

Maeterlinck explicitně říká, že Duše po výpravě zemřou, ale dále to nerozvádí. Umírají konkrétní Duše ve smyslu *skutečného* zániku (= nebudou žít ani v Říši ticha) nebo umírají ve smyslu, že už s nimi děti nebudou nikdy hovořit a už je nikdy v „polidštěné“ podobě neuvidí? Obojí lze vykládat jako smrt, rozdíl je pouze v ohnisku vnímání. Uvědomění si jejich *existence* se vyrovnává principu vzpomínek na prarodiče a sourozence. Duše „umírají“, ale děti to mohou vnímat jako „dočasné“ loučení, protože v „nich“ a „kolem nich“ budou žít dál. Ale co ony, tam na *druhé straně*, žijí skutečně? Znovu mne napadá příměr smrti Malého prince. Malý princ *musí* umřít, aby se mohl vrátit na svou planetu. Domů. Stejně jako Duše. Ale: umírá i „pro sebe“ nebo pouze pro Letce (Vypravěče), který se s ním už nikdy nesetká, ale vzpomene na něj vždy při pohledu na hvězdy? Pro dětského recipienta (potažmo Tytyla s Mytyl, či klidně Letce) je to pak rozloučení bez pocitu *drastiky*. Okamžik, kdy se *někdo* vrací *domů* a v důsledku nedochází přímé smrti, kterou *vše* končí a kterou nutno chápat tragicky. Na této polemice není ani tak důležité, který z případných výkladů bude nejpřesnější. Podstatné je, že tímto pohybem ohniska vnímání, nastavováním výkladu slovními i jinými prostředky, je možné dětskému divákovi hrát o smrti kladných hrdinů (!). Stále je to smrt a děti to vědí. Jen ji vnímají pod jiným a smířlivějším jménem. A taková smrt přináší „katharsi“ a smysl čířejší, než když se jí tvůrci budou vyhýbat, protože je zlá a není pro děti. *Smrt je pro každého*. Liší se pouze v kontextu a dále pak slovy, kterými je představována.

Další slabinou může být znovu závěr. Děti se probouzejí, aby se uzavřelo téma snu a jeho významotvorné prolínání se skutečností. Není náhodou, že se Beryluna podobá Berlingotové a její dceruška bude dětem připomínat Světlo⁸³.

⁸³ Podpořeno: v inscenaci hraje Dcerušku stejná herečka, která hraje jak Světlo, tak i Noc.

Odhlédneme-li na okamžik od roviny dějové – lidská mysl ve snění nedokáže vytvořit vlastní/novou/originální tvář člověka, bez toho aniž by ji předtím viděla. Kromě logiky dějové a myšlenkové se tak téma snu a reality (a světa mezi nimi) potvrzuje i v rovině „vědecké“ – jak se mysl chová ve spánku a jak „fungují“ sny jako takové. Podobných příkladů, kdy snové dění není jen čirou fantazií autora, bychom v díle našli víc. Ono vůbec téma práce se „snovostí“ a tím jak se chová ve vztahu k realitě, by vydalo na samostatnou a obsáhlou analýzu.

Nicméně závěr může být slabinou v momentě, kdy se snová pouť dohrává ve vztahu k realitě. Divák už pochopil a dohrávání může vnímat jako natahování. Téma rodiny se „vyčerpalo“ a zde se *pouze* potvrzuje. Navíc už divák také tuší, že sem vzápětí přijde i uzdravená dceruška s hrdličkou. Problém pak reálně nastává v okamžiku, kdy to na jevišti situačně nefunguje nebo v případě, kdy po příchodu dcerušky následuje *pohádkový happy end*, jemuž se dostává v předchozích adaptacích a úpravách. Nejsme ale v pohádce, nýbrž v pohádkovém dramatu. Po „smrti“ kladných postav přichází ještě otevřený konec. Citace závěru v předchozím převyprávění dokazuje, nakolik jsou repliky pro dílo ve své myšlence stěžejní. Tylytl se poté, kdy hrdlička uletí, obrací do publika. Žádá *nás* o pomoc. Absence replik je téměř neomluvitelná, chceme-li v základních rysech respektovat autora a smysl celého vypravování. Přípravuje příběh o jeho „otevřenou tečku“, která povznáší veškeré poselství a zároveň přináší kýženou pomíjivost.

Na druhou stranu narážíme na problematiku, která nápadně protíná druhou část mé práce, věnované *Modrému ptákov*i. Jde o přístup k původnímu textu, na který jsme narazili už při problematice překladů. Oboje vnáší do ohledávaného nové interpretace, kde si tvůrci půjčují příznivé motivy, nutně zjednodušují, snaží se aktualizovat, restrukturalizovat a nakonec se spíše inspirojí jednotlivými náměty. Všechny přístupy jsou přitom samozřejmé, vždyť co se *dnes* děje s antickými dramaty, Shakespearem a jinými – a je to potřeba. V mé práci jde však o ohledávání Maeterlinckových motivů a případného odkazu dětem. Skrze jeho vlastní řádky, které je třeba *pouze* jevištně přetlumočit. Zdá se mi proto důležité, být k úpravám přísnější, protože jinak bychom se nebavili o *Maeterlinckovi pro děti*, ale o *hrách pro děti* od Pavlíčka, Bindzára, Morávka a Pácla.

Důležitosti Maeterlinckova vytríbeného závěru si je Pácl (na rozdíl od předchozích) vědom. Spolu s Tošovským ale do repliky, znovu citlivě a s jasným klíčem, zasahují. Tytlylova replika vypadá v inscenaci následovně.

Tytlyl. *To nic... Neplač... Já ho chytím... (Jde na předscénu a obrací se k obecenstvu) Jestli ho někdo z vás najde, můžete nám ho vrátit? Potřebujeme ho, abychom mohli být později šťastní...*⁸⁴

Další slova přehlušuje hudba, která příběh uzavírá. Zásah do repliky má minimálně dvojitý účel. V prvním plánu nerozehrává příběh do publika. Nechává ho „zakonzervovaný“ ve svém světě, aby to znamenalo konec příběhu, který přesto zůstává otevřeným. Ale pořád to byl příběh dětí, který divák jen sledoval. Udržení klíčové pospolitosti sledovaného příběhu, který sám ožívá a sám u sebe (v sobě) zase končí, nenaruší ani „vpád“ Duší do publika, kdy se skrze něj vydávají na cestu, či jiná prostorová interakce mezi jevištěm a hledištěm. Ve druhém plánu podporuje závěr nastolenou atmosféru, projasní smysl výpravy i prozření v realitě a budu-li hodně domýšlivý, pak připomene i lásku šťastných milenců, které sem Maeterlinck vzdáleně promítá do vztahu lásky dětské.

Když dceruška podává Tytlylovi pomyslnou hrdličku, jejich ruce se dotknou a ve snaze prchnuvšího ptáka chytit, skončí ve výšce spojené. Reflektor protne hlediště stejně prchajícím modrým světlem. Tytlyl uklidňuje dívku, že ho chytí a hudba hlasitě spouští. Rodinná, láskyplná a humorně laskavá atmosféra je naplněna těmi nejobyčejnějšími, ale zato nejopravdovějšími emocemi, které si vysnil už sám autor. Maeterlinckovy myšlenky vrcholí v pohádkovém (poprvé neužívám kurzívu) příběhu, jež se uzavírá jako *Ouroboros* a nepokračuje sice k divákovi, ale zato mu předává to nejpodstatnější.

Všechny Maeterlinckovy světy (napříč dramaty) jsou výsostně stylizované, chronologicky na sebe navazují, vycházejí jeden z druhého a doplňují se o jednotlivé významy. Jejich rozdílnost výkladu v sobě nese už na jedné straně čtení a na straně druhé inscenační praxe. Přísně promyšlená stylizace je nejednoznačná a nesnadná pro jakoukoliv jevištní realizaci.

⁸⁴ MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Brno: Doplněk, 1997, s. 139.

Není to ale tématy nebo motivy, jako spíše hutným, náročně metaforickým a filozofujícím jazykem. Pochopení Maeterlinckových základních „dramatických klíčů“ umožňuje převod na jeviště nejen vykonat, ale i ho zjednodušit, aniž by se vytrácel skutečný (autorův) význam. Páclova precizní a přes autora věrně promyšlená stylizace dokazuje, že se něčeho lze vzdát, mnohé se dá upravit a zároveň je možné téměř vše zachovat. A přesto mluvit dnešním jazykem. Veškerý problém inscenování Maeterlincka jeví se tedy nakonec především v hledání dílčích prostředků, kterými se bude vyprávět.

ZÁVĚR

Dramatická tvorba vlámského symbolisty nesměruje *vědomě* k dětem. Je náročná po stránce myšlenkové i jazykové. Otevírá světy, se kterými není snadné pracovat a které si žádají určitou interpretaci. Ať už věrnou autorovi nebo alespoň základnímu sdělení. Interpretace ale nutně nemusí znamenat pouze odchýlení se od myšlenek a témat, vytvoření vlastního výkladu. Interpretace, obzvlášť u Maeterlincka, by měla také znamenat způsob, jakým bude *příběh* sdělován. Nacházíme se v době, kdy se hranice žánrů a přístupnost témat prolamují a mnohdy sotva poznat, co je látkou pro děti a co už je pro dospělé. Co komu hrát a o čem s kým mluvit. Navíc ještě se středobodem v divadle pro mládež, které si vytváří problematiku zcela vlastní a soběstačnou. V mnoha případech už nemusí nutně záležet *pouze* na tom, komu je věc určena. Je-li s ní *vhodně* zacházeno. Otázka se proměňuje z obecného „*co*“ na konkrétnější „*jak*“. K jakým proměnám musí a nemusí dojít v závislosti na komplexní myšlence. O co mladého diváka „ošidit“, co mu raději neříkat vůbec, anebo co si naopak směle dovolit.

Totéž věděla už v roce 1993 Alena Urbanová, jejíž studii *Mýtus divadla pro děti* můžeme považovat za nadčasovou, neboť má stále svou platnost. Podíváme-li se na to obecněji a ze široka, tak i v roce 2017 přežívají pochybné divadelní produkce, které se domnívají, že divadlo pro děti a mládež je „*jiné divadlo než normální, že nemůže a konec konců ani nemusí vyhovovat vážným estetickým nárokům, protože stačí, vyhovuje-li požadavkům pedagogickým. Že to nikdy nemůže být nic jiného než atrapa, zmenšená (přesněji řečeno zhlouplá) "dětská" napodobenina divadla velkého*“⁸⁵. Takové divadlo ve svém pitvoření a nežádoucím „zděťšťování“ působí negativně směrem diváckým i tvůrčím, protože „*podvazuje fantasii, krotí divadelnické ambice, ukládá zvláštní autocenzuru. A ovšem také předem omlouvá pohodlnou neochotu zamyslet se hlouběji nad myšlenkou i tvarem inscenace, určené dětem*“⁸⁶. V tomto kontextu je nutno uvažovat i dále, skrze ta nejzákladnější tvrzení, která se stávají jednoduchým východiskem – divadlo může být (mj.) mostem mezi dvěma odlišnými světy.

⁸⁵ URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: Artama, 1993, s. 5.

⁸⁶ TAMTÉŽ.

Mostem mezi světem dětským a dospělým. Může a dokáže předat vše, v čem je vlastní výchova *náročnější* nebo v čem (na své nudnosti a šlechetné nabubřelosti) ztroskotává výklad pedagogický, pedagogicko-psychologický a jim podobné. Vede děti totiž nezáživnými příklady a „pohrůžkami“. Místo toho, aby se hledal způsob, díky němuž by si dítě nacházelo samo. Skrze vlastní objevování a v ryze vlastním poznání. Životní poznávání dětí je podobné uměleckému poznávání dospělých. Je proto nasnadě – objevujeme, ale každý jinak a jiné – že mají obě divadla společného jmenovatele – příběh. Takový, který „*není převzat přímo ze života a nelíčí pouze jeho úsek. Je to koncentrovaný, předem ozvláštněný obraz osudu člověka. Sám sebou konkretizuje, zhmotňuje a utváří abstraktní myšlenku, základní sdělení, téma, a nepotřebuje vysvětlující dodatky* [...]“⁸⁷.

Tylyl s Mytyl nejsou příkladově poučováni. Je jim poodhalováno skrze vlastní poznávání, které vyplyne přímo z jejich potřeby. Nebyli nuceni se to naučit. Jen si k tomu, s lehkou dopomocí, došli sami a nevědomky. Nevěděli, že podnikají cestu, na jejímž konci čeká odměna v podobě pochopení (nabízí se i nadužívané *ponaučení*). Snažili se najít Modrého ptáka, aby pomohli nemocné holčičce. Dobré vlastnosti dětí tak dostaly šanci pookřát, rozkvetly a dokvetly do svých pevných základů. A za vše si děti „můžou“ sami. I tak by mělo divadlo pro děti uvažovat – někdy stačí spíše ponoukat než vysvětlovat. Musí se zároveň rozvíjet a dodržovat (řečeno opět s Urbanovou) prvotní podmínka, kdy „*divadlo, pomáhající v životní orientaci "jenom" dětem a ne dospělým, se přesto nezpronevěří základním zákonům, které ho vymezují jako druh umění. Že dokáže realitu života ztvárnit obrazem, že bude svého druhu výpovědí o subjektivním prožitku objektivní skutečnosti, že dokáže působit komplexně, a bez zdviženého ukazováčku vést nenásilně k samostatné orientaci v životních hodnotách*“⁸⁸.

Všemu obecnému se Maeterlinck (ne)nápadně přibližuje. Nejvíce právě v *Modrém ptákovi*, ačkoliv i o některých předchozích kusech by se dalo odvážně dramaturgicky uvažovat. Nakonec, jak se ukázalo, nejde ani tak o konkrétní – co s „dospělými“ tématy a náročným obsahem – jako spíše o zcela obecné. Jakými prostředky, v jakém kontextu a v jak koncipovaném výkladu dílo vyprávět a hrát.

⁸⁷ URBANOVÁ, 1993, s. 24.

⁸⁸ TAMTÉŽ, s. 3.

V současné době by Maeterlinckovo téma smrti nemělo být překážkou. Je pochopitelné, že smrt malých dětí může stále spadat do kategorie dětských tabu, ale i to je možné s přihlédnutím na zahraniční pokrok, co do samotného psaní i výběru kontroverzních témat, vyvrátit. Tuzemská scéna začíná tento zahraniční náskok pomalu, ale jistě vyrovnávat. Navíc způsob jakým Maeterlinck téma vypráví je výrazně pozitivní (dostatečně smířlivé), než negativní. Oproti tomu sledujeme postupné prolamování hranic směrem k tématům, jakými jsou sexualita, genderové, existenční či sociální problémy. Vedle toho aktualizované nebo explicitně pojaté pohádky a jim blízké příběhy. Vše navíc v neotřelých interpretacích a vyprávěné skrze méně tradiční až „alternativní“ prostředky. Maeterlinckovo téma, v radostném poselství života, zdá se najednou přijatelným. Úskalím bude mu spíše práce s metaforami, jazykem a „knižností“.

Maeterlinck po sobě zanechal *pohádkový svět*. Svět, který průběžně dokládají jeho vlastní příběhy. Svět, ve kterém je nutno nalézat mezi řádky a který nás dovedl až k pohádkovému dramatu, **109 let starému**, jež ve své abstrakci i prozřetelnosti odhaluje skutečný život. Život se všemi pro a proti které možno prozkoumávat opakovaně. Vhodný pro děti a mládež bude Maeterlinck nakonec stejně jako Perrault, bratři Grimmové, Exupéry, Ende, Lindgrenová a mnozí další.

„Zpravidla to, co nám schází, není štěstí, ale neznalost Štěstí.“

Maurice Maeterlinck

PŘÍLOHA: Autorem vyjmenované alegorické postavy ze Zahrady Štěstí:

Přízemní Štěstí	
Štěstí být vlastníkem	hruškovité břicho
Štěstí uspokojené marnosti	půvabně nadutý obličej
Pijácké Štěstí těch, kdo už nežijí	dvojčata, nohy jako makarony
Štěstí jedlíků, kteří už nemají hlad	
Štěstí nevědomosti	hluché jako poleno
Štěstí nechápavosti	slepé jako krtek, nechápe a je mu vše jedno
Štěstí zahálky	<i>bez popisu</i>
Štěstí spavosti	spí, i když to není nutné, ruce z chlebové střídy a oči z rybiho rosolu
Štěstí Smíšek	pořád se směje na celé kolo, nikdo mu neodolá

Malá a Větší Štěstí	
Štěstí dětí	zpívají, tančí a smějí se, ještě neumějí mluvit nesmí ztrácet čas, protože dětství je příliš krátké
Štěstí domova	vedoucí všech Štěstí z domu dětí, které Tylyl nepoznává
Štěstí být zdravý	nejváženější
Štěstí čistého vzduchu	průzračné
Štěstí milovat své rodiče	poslední dobou smutné, protože si ho děti příliš nevšímají
Štěstí modrého nebe	modré
Štěstí lesa	zelené
Štěstí slunečních hodin	oděné v barvě diamantu
Štěstí jara	smaragdové
Štěstí zapadajícího slunce	krásnější než všichni králové světa
Štěstí vidět vycházet hvězdy	zlaté jako starodávny bůh
Štěstí deště	obsypané perlami
Štěstí zimního ohně	otvírá zkrhlým rukám svůj purpurový plášť
Štěstí nevinných myšlenek	nejlepší a nejzářivější, bratří se s velkými čistými Radostmi
Štěstí běhat bosky rosou	je jako vítr
Štěstí být nesnesitelný	odevšad uteče, Světlo říká, že je jako Tylyl, když je neposlušný

Velké Radosti	
Radost být spravedlivý	usmívá se, když je nespravedlnost potrestána
Radost být dobrý	nejšťastnější a zároveň nejsmutnější, chtěla by utěšit Neštěstí
Radost z vykonané práce	<i>bez popisu</i>
Radost z myšlení	
Radost z pochopení	jedna z nejhezčích radostí, hledá svého bratra Štěstí nechápavosti
Radost vidět všechno krásné	obohacuje denně Světlo několika paprsky
Radost milovat	Tylyl ještě příliš malý, aby ji mohl celou poznat
nepřibližující se Radosti	ty, které Člověk dosud nezná
Mateřská láska	nejčistší, které se nic nevyrovná

PŘÍLOHA: Fotografie z inscenace činohry Národního divadla, 2015
foto: Pavel Nesvadba, zdroj: [webové stránky divadla](#)



↑ Tytlyl a Mytlyl v Říši vzpomínek – kompletní scéna Andreje Ďuríka
↓ Cukr, Chleba, Kočka a Pes – kostýmy I. Němcové, L. Škandíkové a T. Kopecké



SEZNAM LITERATURY

ODBORNÁ A KONTEXTOVÁ LITERATURA

- TILLE, Václav. *Maurice Maeterlinck: Analytická studie*. Praha: J. Otto, 1910. 552 s.
- CHRISTOV, Petr. Symbolismus a divadlo: Cestou neúspěchů ke slávě. In *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014. s. 115-176.
- TUREČEK, Dalibor. Žánrová charakteristika Pohádkového dramatu. In SENDLEROVÁ, Martina a KUDRNÁČ Jiří. *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 333-348.
- URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha: Artama, 1993. 68 s.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: H&H, 1999. 362 s.
- RICHTER, Luděk. *Co skrývá text*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2005. 128 s.
- BINDZÁR, Juraj. Cesta za modrým ptákem, dlouhá, předlouhá, nekonečná. In *Dětské divadlo 2: Sborník her pro dětské divadelní soubory*. Praha: Albatros, 1978. s. 205-242.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004. 350 s.

DRAMATICKÉ DÍLO MAURICE MAETERLINCKA

- MAETERLINCK, Maurice. *Princezna Maleina*. Praha: J. Otto, 1900. 107 s.
- MAETERLINCK, Maurice. Vetřelkyně, Slepci, Vnitro. In *Tři básně dramatické*. Praha: J. Otto, 1896. 83 s.
- MAETERLINCK, Maurice. Vetřelkyně, Slepci, Nitro. In *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014. 180 s.
- MAETERLINCK, Maurice. Sedm princezen. In *Sedm princezen; Vetřelkyně*. Praha: K. Neumannová, 1910. s. 5-28.
- MAETERLINCK, Maurice. *Pellèas a Melisanda*. Praha: J. Otto, 1899. 119 s.
- MAETERLINCK, Maurice. Alladina a Palomid – Smrt Tintagilova. In *Dvě loutkové dramata*. Praha: J. Otto, 1908. 70 s.
- MAETERLINCK, Maurice. *Aglavena a Selysetta*. Praha: Sokol, 1897. 93 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Ariana a Modrovous*. In *Ariana a Modrovous a jiná dramata*. Praha: Orbis, 1962. 124 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Sestra Beatrice*. Praha: Moderní revue, 1903. 46 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Monna Vanna*. Praha: J. Otto, 1903. 116 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Joyzella*. Praha: K. Neumannová, 1913. 99 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Přel. M. Kalašová. Praha: Hynek, 1921. 187 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Přel. D. Hubená. Praha: Dilia, 1992. 114 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Brno: Doplněk, 1997. 204 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Modrý pták*. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Praha: ND, 2015. 204 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Zázrak svatého Antonína*. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha, 1927. 36 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Stilmonský starosta*. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha, 1926. 57 s.